

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Ústav románských studií

Diplomová práce

Pavla Přívozníková

Postmoderní romány Alessandra Baricca

Alessandro Baricco's Postmodern Novels

Praha, 2012

vedoucí práce: PhDr. Alice Flemrová, Ph.D.

Děkuji vedoucí své práce Alici Flemrové za cenné rady, inspiraci a trpělivost.

Tuto práci věnuji malému Tomášovi.

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 17.5.2012

podpis

Anotace:

Tato diplomová práce zmapuje románovou tvorbu současného italského spisovatele Alessandra Baricca. Úvodem bude představen autor v kontextu současné italské prózy. V další části práce nastíníme charakteristiku postmoderního románu, zejména pokud jde o tříštění či dekompozici prostoru, času, příběhu a s tím související žánrovou heterogenost textu. V centrální části práce rozebereme jednotlivá díla, přičemž se budeme soustředit jak na příběh, jeho hlavní motivy a témata, tak na jeho kompozici a strukturu. Ve čtvrté kapitole využijeme dílčích analýz jako východiska ke komparativnímu přístupu k textům a pokusíme se najít společné i odlišné konstrukční principy jejich výstavby a návratná témata či motivické konstanty Bariccových próz. Závěrem zhodnotíme přínos tvorby Alessandra Baricca pro současnou italskou prózu.

Annotation:

This thesis will map the novelistic creation of contemporary Italian writer Alessandro Baricco. In the introduction, the author will be presented in the context of contemporary Italian prose. The next section will outline the characteristics of the postmodern novel, particularly with regard to fragmentation or decomposition of space, time, narrative and genre related heterogeneity of the text. In the central part of this work we will analyze individual works. We will be concentrating both on the story, its main themes and topics, and on its composition and structure. In the fourth chapter we will use partial analyses as a starting point for the comparative approach to the texts. We will try to find both common and different design principles of their construction, recurring themes and motifs constant in Baricco's prose. In conclusion, we will evaluate the contribution of Alessandro Baricco's work to contemporary Italian prose.

Klíčová slova:

Alessandro Baricco

postmodernismus

postmoderní román

fikční světy

rozbitá větná stavba

heterogenní žánrová struktura

současná italská próza

Key words:

Alessandro Baricco

Postmodernism

Postmodern novel

fictive worlds

broken sentence structure

heterogeneous genre structure,

Italian contemporary prose

Obsah:

I.	Alessandro Baricco v kontextu současné italské prózy	8
1.	Osmdesátá léta	8
a.	Symbolický rok 1980	9
b.	1985, moment césure	9
2.	Devadesátá léta	11
a.	1994, nové vydavatelsko-narativní tendence	13
b.	Baricco jako vzor	14
3.	Nové milénium	16
a.	11. září 2001	16
II.	Román a postmoderní kultura	19
1.	Počátek postmodernismu	19
2.	Co dnes postmodernismus znamená	20
3.	Narativní řešení postmoderní situace	21
4.	Bariccova východiska	22
III.	Osm románů Alessandra Baricca	24
1.	Castelli di rabbia (1991), česky Hradý hněvu (2003)	24
a.	Postmoderně strukturovaný text	26
b.	Hledání štěstí a vlastního osudu	27
2.	Oceano mare (1993), česky Oceán moře (2001)	30
a.	Hostinec Almayer	31
b.	Útroby moře	32
c.	Zpěvy návratu	33
d.	Oceán moře	34
3.	Seta (1996), česky Hedvábí (2004)	35
a.	Lavilledieu	36
b.	Japonsko	37
c.	Návrat do Lavilledieu	38
4.	City (1999), česky City (2000)	40
a.	Gould	41
b.	Shatzy	43
c.	Profesorský sbor	44
5.	Senza sangue (2002), česky Bez krve	46

a. Jedna – prvních osm minut	46
b. Dvě – bez krve	48
6. Questa storia (2005), česky Tento příběh	51
a. Ultimovo dětství	52
b. Památník Caporetta	54
c. Elizaveta 1923 – 1939 – 1969	55
d. 1947. Sinnighon, Anglie	57
e. 1950. Tisíc mil	57
f. Epilog	58
7. Emmaus (2009), česky Emauzy	58
a. Předtím	60
b. Andre	60
c. Potom	61
8. Mr Gwyn (2011)	62
IV. Komparativní přístup k textům	68
1. Společné i odlišné konstrukční principy Bariccových próz	68
2. Návratná témata a motivické konstanty Bariccových románů	71
a. Touha po štěstí, pravdě, řádu a dokonalosti	72
b. Návrat domů	72
c. Někota	73
d. Realita versus vnitřní světy	74
e. Význam erótu	74
f. Děti	75
3. Postmoderní kompozice románů	75
V. Závěr	77
VI. Riassunto	80
VII. Résumé	84
VIII. Summary	86
IX. Seznam použité literatury	88

I. Alessandro Baricco v kontextu současné italské prózy

Alessandro Baricco se narodil roku 1958 v Turíně, vystudoval filosofii a hru na klavír a v současné době je jedním z nejčtenějších italských spisovatelů nejen ve své zemi, ale i v zahraničí.

Na italské kulturní scéně se pohybuje od roku 1988, kdy vydal svou první knihu – *Il Genio in fuga* (Génius na útěku), dvě eseje věnované Gioacchinu Rossinimu. Od jeho debutu tedy uplynulo čtyřicet let, což je dost dlouhá doba na to, aby jeho tvorba prošla svým vývojem a došla se jisté zralosti.

Dnes už Baricco není „pouhým“ hudebním kritikem, novinářem, spisovatelem nebo moderátorem televizních programů, nýbrž vykonává nejen všechny tyto profese, ale ještě mnoho dalších. Režisér, scénárista, dramaturg, ředitel školy tvůrčího psaní Holden (kterou založil společně se svými přáteli v roce 1994), novinář. Jinými slovy, jak uvádí novinářka Kay Rush, „artista a 360 gradi“.¹

V naší práci se ovšem soustředíme jen na Bariccovu literární tvorbu, kterou si nejprve zařadíme do kontextu současné italské narativní prózy. Za tímto účelem si nyní nastíníme vývoj italské literatury za posledních několik desetiletí, přičemž popíšeme především nejvýznamnější události tohoto vývoje – budeme se tak zabývat roky 1980, 1985, 1994 a 2001.

1. Osmdesátá léta

Desetiletí 1980-1989 představuje pro Itálii roky obrody a nástup tzv. postindustriální doby. Po ekonomické, politické a kulturní krizi let sedmdesátých, nazývaných také „anni di piombo“ (olověné roky), nastává konečně ekonomický růst. Ten se projevuje především v oblasti terciárního sektoru a vede k mutaci celkového složení společnosti – střední vrstva je mnohem početnější a stává se hlavním subjektem komunikace a receptorem kulturního dění. Společné vítězství střední vrstvy a tržního hospodářství vede k definitivnímu nastolení masové kultury. Lidé chtějí stále více vlastnit (na základě toho, co jim poprvé v historii začíná vnucovat reklama), hledají osobní prožitek a velké zážitky, o které by se mohli podílet

¹ RUSH, Kay. *Intervista ad Alessandro Baricco per Nosolomusica España*. 2005. [online] [cit 17.2.2012] První část dostupná z http://www.youtube.com/watch?v=fn2GO81_du4&feature=related

s ostatními. Tato touha po sdílení se podle Ferroniho odráží právě v literatuře osmdesátých let, které jsou podle něj roky „literární obnovy a znovuzavedení prózy dobře dělané“².

a. Symbolický rok 1980

Pokud dnes hovoříme o současné italské literatuře, myslíme tím literaturu právě od roku 1980, který je považovaný za zlomový, symbolický, za pomyslný zrod nové literatury. V tomto roce vycházejí dva texty, jež oznamují nástup postmoderního způsobu psaní v Itálii: *Il nome della rosa* (Jméno růže, č. 1985), první román teoretika postmoderních narativních postupů Umberta Eca a sbírka povídek Pier Vittoria Tondelliho *Altri libertini* (Jiní prostopášníci). Tato dvě díla představují pro Alberta Casadeie jednu ze dvou hlavních cest, po které se v následujícím desetiletí vydá italská próza.³

V tomto období již

historie a literatura nejsou učitelkami života v tom smyslu, že jejich vzájemná interakce nevede k tvoření děl, která by interpretovala realitu skrze pravděpodobné, nýbrž vytváří pravděpodobnost, která vede ke klamu, podvrhu, parodii (Eco), případně realismus, který nevypadá pravděpodobně a přesto je pravdivý (Tondelli), tedy minimálně pokud se jedná o tu generaci mladých, kteří již vytváří autonomní část společnosti a kteří netouží po žádném vzdělání, ale naopak by se chtěli držet od „reálného“ světa velmi daleko, když už jednou pro vždy ztratili naději, že by ho mohli změnit.⁴

Ecův román se tak stává odrazovým můstkem pro postmoderní náznakový double-coding román. Tondelliho povídky naopak odkrývají potřebu mladých dělit se o svou vlastní zkušenost, zpovídat se a jsou proto příkladnou ukázkou autobiografického proudu v próze osmdesátých let.

b. 1985, moment césury⁵

Důležitost Ecovu románu, který považuje za „exploit“ postmoderního vyprávění⁶, neubírá ani další italský kritik Giulio Ferroni. Za zlomový rok však považuje až rok 1985, který pro něj není ani tak počátkem nové literatury, jako spíše koncem literatury vůbec.

² FERRONI, Giulio et alii. *Storia e testi della letteratura italiana, Vol. XI Verso una civiltà planetaria (1968-2005)*. Milano : Mondadori Università, s. 34

³ CASADEI, Alberto. *Stile e tradizione nel romanzo italiano contemporaneo*. Bologna : Mulino, 2007, s. 10

⁴ Ibid, s. 39 „La storia e la letteratura non sono più maestre di vita, nel senso che il loro reciproco interagire non porta alla creazione di opere che interpretino il reale attraverso il verosimile, ma creano un verosimile che conduce al falso, all'apocrifo, alla parodia (Eco), oppure un realistico che non é verosimile eppure si propone come vero (Tondelli), almeno riguardo a una parte ormai autonoma della società, quella dei giovani che non aspira a una formazione ma anzi vorrebbero rimanere lontani dal mondo 'reale', una volta persa la speranza di rivoluzionarlo.

⁵ FERRONI, Giulio. Quindici anni di narrativa. In *Storia della letteratura italiana. Il Novecento, Scenari di fine secolo*. Milano : Garzanti, 2001, s. 187

⁶ FERRONI, Giulio. Quindici anni di narrativa. In *Storia della letteratura italiana. Il Novecento, Scenari di fine secolo*. Milano : Garzanti, 2001, s. 259

V roce 1985 zemřeli dva významní italští vypravěči druhé poloviny dvacátého století – Italo Calvino a Elsa Morante. Každý z nich znamenal pro italskou poválečnou prózu důležitý skladební prvek: Calvinova tvorba představuje literaturu jako trpělivou praxi, Morantová psala na základě inspirace, blesku z čistého nebe, přičemž tyto dvě postavy tak ztělesňují dva hlavní vzorce, jejichž různé modalities se projevovaly v italské próze druhé poloviny nověcenta.⁷

Smrt Calvina a Morantové může být tedy viděna jako okamžik zlomu, můžeme z ní abstrahovat historický symbol, téměř znamení konce kapitoly nejvýznamnějších narativních zkušeností druhé poloviny dvacátého století, znamení epochálního přechodu, mostu, skrze který přecházíme na stranu nejspletenějšího a nejasnějšího obzoru posledních patnácti let, během kterých, zdá se, próza definitivně ztrácí svůj charakteristický znak absolutní zkušenosti a zemdlívá v bezprostřední velkoleposti, v pomíjivé naléhavosti: konečné stvrzení fenoménu, který rozhodně nevyplová na povrch znenadání v posledních letech, ale který se už různorodě rozvíjel během celého dvacátého století.⁸

Literatura, která vzniká od osmdesátých let, je tedy literatura, která musí reagovat především na různé změny ve společnosti, na smrt klasiků, musí si hledat nové cesty. Nová generace vypravěčů narozených po druhé světové válce se bouří proti narativní tradici, kterou vidí jako prázdnou a nemohoucí, neschopnou odpovídat na potřeby současného člověka. Prosazuje se nová, mladická zkušenost, která se hlásí o právo na literární život a vyžaduje přiznání rovnocennosti.

Po Tondellim se v osmdesátých letech prosazují, abychom citovali alespoň některá jména, Andrea de Carlo, který v roce 1981 vydává román *Treno di panna* (Smetanový vlak), Stefano Benni, debutující již v sedmdesátých letech, kdy vydal dvě povídkové sbírky, v roce 1976 *Bar Sport* (č. Bar sport, 2006) a v roce 1977 *La tribù del Moro seduto* (Kmen sedícího mouřenína), v roce 1983 vydává svůj románový debut *Terra!* (Země!), ve stejném roce Daniele del Giudice vydává *Lo stadio del Wimbledon* (č. Wimbledonský stadión, 1989), Aldo Busi v roce 1984 *Seminario sulla gioventù* (č. Seminář mládí, 1994).

Alessandro Baricco, tak vlastně oproti svým vrstevníkům debutuje poměrně pozdě. První román *Castelli di rabbia* (Hrady hněvu) vydává v roce 1991 (č. 2003).

⁷ FERRONI, Giulio. *Quindici anni di narrativa*, s. 186

⁸ FERRONI, Giulio. *Quindici anni di narrativa*, s. 187 „Nella morte di Calvino e della Morante si può dunque vedere un momento di cesura: se ne può estrarre un simbolo storico, quasi un segno della „chiusura“ delle esperienze più significative della narrativa del secondo Novecento, di un passaggio epocale che fa da tramite al più confuso e ed indeterminato orizzonte dell'ultimo quindicennio, in cui la narrativa sembra definitivamente perdere il suo rilievo di esperienza assoluta e sembra sfinarsi sempre più nell'immediatezza spettacolare, nell'effimera emergenza: definitiva affermazione di un fenomeno che non spunta certo all'improvviso negli ultimi anni, ma che ha già avuto vari sviluppi nel corso di Novecento“

Postava Tondelliho ovšem není důležitá jen z hlediska jeho vlastní tvorby, ale také díky jeho citu pro objevování nových talentů. V druhé polovině osmdesátých let pohltil italská vydavatelství tzv. „syndrom debutantů“, který znamenal, že každé důležité italské vydavatelství muselo najít alespoň jednoho nového spisovatele ročně. Tondelliho cit se tak uplatňuje jako směrodatný pro vydavatelství Transeuropa. V letech 1986, 1987 a 1990 vycházejí 3 svazky Tondelliho *Under 25*, antologie spisovatelů mladších 25 let. Někteří z nich budou v následujících letech poměrně úspěšně publikovat, zmiňme zde alespoň dvě jména: Silvia Ballestra a Giuseppe Culicchia.

Tondelliho prvotina osmdesátá léta otevřela a jiná jeho kniha je symbolicky také uzavírá. V roce 1989 vychází jeho eseje *Un weekend postmoderno* (Postmoderní víkend), jejichž název příznačně shrnuje fakt, že literární tvorba došla během osmdesátých let na konec týdne, k víkendu, který reaguje na stav společnosti, jež touží po požitku a nedokáže rozlišovat mezi tím, co je důležité a co není.

Osmdesátá léta tedy

reagovala na krizi, která se zmocnila italské literatury po neoavantgardě a po roce 1968 stvořením komplexní prózy, ve které se vyjímaly silné osobnosti, pomysleme na Tabucchiho, Busiho, De Carlo, Del Giudice, Lodoliho, Veronesiho, Onofriho, Benniho, Tondelliho. Byly to však izolované zkušenosti, pravidelné nebo nepravidelné rukopisy, jež zůstávaly v mezích individuální cesty každého z nich.⁹

Starý způsob vyprávění byl nahrazen novým, stejně jako staré generace vypravěčů těmi mladšími, literatura došla do fáze postmoderního víkendu.

Věnujme se nyní tomu, jakým směrem pokračovala italská literatura v devadesátých letech, během kterých se projevovaly, více než v letech osmdesátých, jakési tendence, a uveďme si také Alessandra Baricca jako spisovatele románů, jež zapadají a nezapadají do této postmoderní doby.

2. Devadesátá léta

Italská společnost se v devadesátých letech musí stále více vyrovnávat s úpadkem veškerých hodnot, politickou korupcí, krizí demokracie, rostoucí nezaměstnaností a imigrací. Nadále se velmi rozvíjí terciární sektor, technologie a komunikace. Další rozvoj telematiky a

⁹ MONDELLO, Elisabetta. *La narrativa italiana degli anni Novanta*. Roma : Meltemi 2004, s. 8

Gli anni Ottanta avevano reagito alla crisi che aveva investito la letteratura italiana dopo la neovanguardia e il post-'68 con la nascita di una narrativa composita, in cui spiccavano presenze solide: si pensi a Tabucchi, Busi, De Carlo, Del Giudice, Lodoli, Veronesi, Onofri, Benni e Tondelli. Ma erano esperienze isolate, scritture regolari o irregolari, che restavano entro i confini di percorsi individuali.

především informatiky způsobuje vážnou „antropologickou mutaci“¹⁰, jejíž důsledky nejsme ještě ani schopni dohlédnout. Čím dál více se prosazuje vizuální kultura a literatura se musí vyrovnávat se situací, ve které se nikdy předtím neocitla – se ztrátou své pozice v kulturním dění.

Rok 1989 jako by i v Itálii symbolicky znovu potvrdil, že mládí si klesí svou cestu vpřed. Studentské protesty proti reformě univerzitního školství, okupace univerzit a hnutí Pantera ukončily osmdesátá léta a odstartovaly léta devadesátá. Ta by se dala považovat za období, ve kterém se konečně v literatuře plně prosazuje mýtus mládí, jež se snažil vyplout na povrch během celého dvacátého století. Už avantgardy prvních desetiletí dvacátého století se snažily prosadit na literárním poli nové hodnoty, formy a struktury. Šedesátá léta se stala symbolem studentských revolt a touhy mladých změnit svět a jeho konformní a zastaralé hodnoty. Od sedmdesátých a osmdesátých let pak mladické tendence nabývají nových charakteristik – mládí už se nesnaží změnit svět dospělých a zařadit se do „dospělého“ literárního systému, ale prosadit svou vlastní zkušenost jako takovou. Touží prosadit svůj vlastní, mladý svět jako plnohodnotný, i když alternativní, chce si vydobýt své vlastní, „mladé“ místo na poli literatury. A hlasu mládí se podaří skutečně uspět díky italským vydavatelstvím, která na něj v osmdesátých a devadesátých letech odpovídají – stačí připomenout hledání nových autorů vydavatelstvím Transeuropa v osmdesátých letech.

Mladých začínajících autorů bylo v devadesátých letech více, než kdy předtím¹¹. A v souladu s tím, po čem sami toužili, se od nich opravdu očekávalo, že budou mluvčími vlastní generace, reprezentovat názory svých vrstevníků, že budou reagovat na dění ve světě.¹² Jejich vzorem se pak stále více stávají Spojené státy. Hledají inspiraci ve stylech a kultuře, které se tam projevují již od prvních desetiletí dvacátého století, snaží se napodobovat, nechávají volnou cestu filmové, komixové, undergroundové a další inspiraci.

Právě ze Spojených států amerických přichází do Itálie literární žánr „pulp“, který se tam rozvíjel již od třicátých let. Tento styl se vyznačuje silně agresivními příběhy plnými násilí, drog, alkoholu a objevují se v něm prvky thrilleru nebo hororu. Jakýmsi manifestem tohoto žánru se pak stal film italského režiséra Quentina Tarantina *Pulp fiction* z roku 1994.

Mladým italským spisovatelům, kteří se tímto žánrem inspirovali, byla v roce 1996 jedním z největších italských vydavatelství Einaudi přidělena nálepka „gioventù cannibale“ (mladí kanibalové). Mezi kanibaly byl řazen například Aldo Nove (*Woobinda*,

¹⁰ FERRONI, Giulio et alii. *Storia e testi della letteratura italiana*, vol XI, s. 21

¹¹ MONDELLO, Elisabetta. *La narrativa italiana degli anni Novanta*,. Mai (...) il pubblico era stato bersagliato da un numero così rilevante dei testi narrativi italiani di illustri sconosciuti, per altro di giovane o giovanissima età.

¹² Více viz FERRONI. *Quindici anni di narrativa*. kapitola Giovinezze, sperimentazioni, provocazioni.

Super Woobinda) či Niccolò Ammaniti (*Fango*). Okruh kanibalů se ale následně rozšířil a kromě autorů, kteří se objevili v antologii výše zmíněného nakladatelství, proto citujme alespoň několik dalších jmen: Enrico Brizzi (*Jack Frusciante è uscito dal gruppo*), Isabella Santacroce (*Destroy*), Tiziano Scarpa (*Occhi sulla graticola*).

Mezi další literární žánry, které se projevují hlavně během druhé poloviny devadesátých let patří, stále po vzoru Spojených států, cyberpunk: Vittorio Curtoni (*Retrofuturo*), Roberto Perego (*Milano 2019: linea di confine*). Velký comeback zažívá detektivní žánr a do vyšších literárních sfér proniká také noir.

a. 1994, nové vydavatelsko-narativní tendence

Vraťme se ale ještě na chvíli k roku 1994 zmiňovanému jako počátek rozvoje literárního pulpu, jež jako významný mezník uvádí Alberto Casadei

Podle Casadeie¹³ může být tento rok považován za symbolický, neboť ztělesňuje vrchol postmodernismu v italské narativní próze. Čtyři knihy, které v tomto roce vyšly, odrážejí stav italské společnosti, čtyři tendence, které se v ní projevují, a předznamenávají směr, kterým se nadále bude literatura ubírat – úplná svoboda napsaného a otevřená jednoduchost. Jedná se o největší italský bestseller posledních desetiletí *Va' dove ti porta il cuore* (Jdi, kam tě srdce povede) Susanny Tamaro, *Jack Frusciante è uscito dal gruppo* (Jack Frusciante opustil skupinu) Enrica Brizziho, *Tutti giù per terra* (Kolo kolo mlýnský) Giuseppa Culicchiho a *L'isola del giorno prima* (Ostrov včerejšího dne) Umberta Eca. Přičemž první kniha odpovídá na touhu každého člověka po šťastném životě, druhá a třetí se obrací k mladé generaci; Brizzi mluví za adolescenty, Culicchia za mladé dospělé, a kniha poslední ztělesňuje jakýsi přežitek starého komplikovaného románu, který i přes neupadající slávu prvního Ecova románu *Jméno růže*, nedosáhne nijak zvláštního úspěchu, což odráží fakt, že publikum již hledá něco snazšího, něco co se bude lépe číst a nebude zabírat tolik času.

Během devadesátých let se totiž literatura dostává na úplně jiné místo v žebříčku priorit, než jaké jí dříve náleželo. Televize a internet jsou publiku mnohem blíže, zdají se jaksi opravdovější, jasnější, pochopitelnější a uchopitelnější než černobílý, vizuálně nezajímavý text. Přestože píšících autorů je i nadále mnoho, těch, kteří čtou, je čím dál tím méně. A literatura musí hledat nové místo na kulturním žebříčku, paradoxně často právě s pomocí televizních pořadů, ve kterých je literatura představována a přibližována divákovi a potenciálnímu čtenáři. Literatura a televize tedy nemusí být nutně nepřáteli, a je to právě Alessandro Baricco, kdo dokáže v Itálii umně využít televizních přenosů k tomuto účelu.

¹³ CASADEI, Alberto. Op cit, s. 62 - 67

Představili jsme si některé z převládajících literárních žánrů devadesátých let, ovšem sledovat další proudy či tendence se stává v devadesátých letech z důvodů velmi různorodé a hlavně vysoké produkce poněkud nemožné. Jak uvádí Ferroni, i pro literárního kritika je množství knih, které se vydávají, tak veliké, že se stává nereálným pojmout je všechny a podat uspokojující obraz o tom kterém období. Za takovým účelem bychom mohli sepsat leda telefonní seznam¹⁴.

Budeme se proto nyní věnovat tomu, jaké místo na tomto pomyslném seznamu zaujímá Alessandro Baricco.

b. Baricco jako vzor

Na konci osmdesátých a na počátku devadesátých let působí Baricco jako hudební kritik (spolupracuje s deníky *La Repubblica* a *La Stampa*). V roce 1988 publikuje soubor dvou esejů o Gioacchinu Rossinim *Il genio in fuga* (Génius na útěku) a v roce 1992 reflexi o vztahu klasické hudby a modernity *L'anima di Hegel e le mucche del Wisconsin* (Hegelova duše a krávy z Wisconsinu).

Svůj první román *Castelli di rabbia* (Hrady hněvu), ve kterém jsou již všechny ingredience velmi obratného vyprávění, které podle Ferroniho „splétá a míchá skrze vybrané experimentální a metanarativní hříčky, hutnou sérii příběhů, situací, postav, setkání a scénických šoků v prostředích a na souřadnicích velmi literárních“¹⁵, publikuje v roce 1991. Za tento text, ve kterém se projevuje nejen „americký sen“ let devadesátých, ale i postmoderní narativní techniky a touha po novém pojetí psaní, získal Baricco prestižní ocenění Premio Campiello a Prix Médicis Étranger.

Během devadesátých let Baricco publikuje i další knihy – román *Oceano mare* (Oceán moře) v roce 1993, novelu *Seta* (Hedvábí) v roce 1996 a román *City* (City) v roce 1999, ale žádný z těchto románů, které jsou Bariccově oceněné prvotně v lecčems podobné (především *Oceano mare* a do jisté míry i *City*), už ale nedosáhne u kritiky tak velkého uznání. To ovšem nemusí být nutně důkazem jejich špatné kvality, neboť právě italští kritici mají často a priori názor, že co je populární u mas, nemůže mít skutečnou uměleckou hodnotu.

Baricco se v těchto letech prosazuje také jako moderátor televizních programů, ve kterých se snaží přiblížit širšímu publiku ty části kultury, které se zdají být stvořené pouze pro vybrané intelektuály. V roce 1993 úspěšně uvádí program věnovaný opeře *L'amore è un*

¹⁴ FERRONI, Giulio. *Quindici anni di narrativa*, s. 191

¹⁵ FERRONI, Giulio. *Quindici anni di narrativa*, s. 293 – 294, „ci sono già tutti gli ingredienti di una narrativa abilissima, che intreccia e mescola, con manierati giochi sperimentali e metanarrativi, una fitta serie di satorie, di situazioni, di personaggi, di incontri e colpi di scena, in ambienti e su coordinate molto letterarie.“

dardo (Láska je šíp), v roce 1994 se věnuje literárním dílům v programu Pickwick, del leggere e dello scrivere (Pickwick, o čtení a psaní), k literatuře a divadlu se vrací i v programu Totem v roce 1998.

Casadei Baricca dokonce uvádí jako vzor, který v devadesátých letech nahradil vzor postmoderního spisovatele v Itálii do té doby reprezentovaný Umbertem Ecem:

V tomto období se uplatňuje nový typ postmoderního románu, který se od poloviny devadesátých let ukazuje jako déletrvající fenomén italské literatury co se bestselleru týče. Myslí se tím próza Alessandra Baricca, kterému se podařilo nejen dobře uvést své vlastní práce, ale také dokázat novému typu potenciálních čtenářů důležitost literární tvorby.¹⁶ Kromě toho Baricco dokáže ve svých dílech překonávat toto stádium ironického přijetí smrti literatury, vrací literárnímu dílu hluboký smysl: ne však tragickým způsobem, nýbrž na základě pokusu o návrat k volnému vyprávění plnému fantasie příjemnému ke čtení díky své zjevné soudržnosti.¹⁷

Oproti tomu je Bariccovi často mnohé vytýkáno – že si dělá reklamu v televizi (Ferroni), že je příliš manieristický (Ferroni, La Porta), že je příliš prodáváný (a tudíž nehodnotný), že předpokládá, že spisovatelství se dá naučit (škola Holden).

Jiří Špička situaci shrnuje slovy:

Baricco je dnes vnímán spíše jako fenomén než jako spisovatel. Většina kritiků k němu přistupuje s pochopitelnou averzí. Umí zacházet s textem na všech jeho úrovních, má fantazii, vypráví dobře a rád, avšak příliš se vyžívá v planých hříčkách, aby za každou cenu překvapil a pointoval. Kritika tak skřípe zuby nad tím, jak za tímto účelem autor brakuje arzenál všech možných postupů a rétorických figur a přitom nás udržuje v očekávání, že kdyby chtěl, uměl by napsat i něco opravdového.¹⁸

Během devadesátých let si Baricco proklestil cestu hlubokým lesem italské literární produkce a stal se jedním z nejčtenějších a nejkritizovanějších současných spisovatelů. Jak píše La Porta, pokračoval na cestě svého vlastního osobního hledání autorského postmoderna¹⁹. V posledních letech se však zdá, že se směr Bariccovy cesty od postmoderna poněkud odvrátil, jako by Baricco chtěl najednou psát jinak, příměji, bez oklik a tříštění textu. K tomu, jak se projevuje postmodernismus v Bariccově tvorbě se ale ještě vrátíme.

Od osmdesátých let se postmodernismus v italské literatuře prosazoval stále více, a století se také v jeho jménu uzavírá. Elisabetta Mondello se k tomu vyjadřuje takto²⁰:

¹⁶ CASADEI, Alberto. Op cit, s. 67

¹⁷ Ibid, s. 68 Baricco tende a superare questo stadio di ironica accettazione della morte della letteratura, per ridare un senso profondo all'opera letteraria: non però in maniera tragica, bensì sulla base di un tentativo di tornare a narrazioni libere, fantastiche e nello stesso tempo godibili per la loro apparente consequenzialità.

¹⁸ ŠPIČKA, Jiří. *Baricco, Alessandro: Hradý Hněvu*. [online] [cit 24.listopadu 2011]. Dostupné z <http://www.iliteratura.cz/Clanek/14141/baricco-alessandro-hrady-hnevu>

¹⁹ LA PORTA, Filippo. *La nuova narrativa italiana: stili e travestimenti del fine secolo*, Torino : Bollati Boringhieri 1994, s. 89

²⁰ MONDELLO, Elisabetta. Op. Cit, s. 10:

„Zdá se, že století se opravdu uzavírá vpádem postmoderna vnímaného jako oslabení subjektu, „krize základů“, nahrazením věcí slovy, intertextovostí, užíváním „normalizovaného“ experimentalismu vhodného pro masový konzumismus, ale hlavně triumfem poetiky Postmoderna, vyvyšující hlavně nihilismus, „krizi rozumu“, užívání pastiche jako hry a juxtapozici stylů a jazykových prostředků.“

3. Nové milénium

Na počátku nového tisíciletí se zdá, že literatura, stejně jako celá kultura se už chce konečně vypořádat s postmodernismem a překonat slepou uličku, do které se dostala, zbořit zdi a znovu se nadechnout, ovšem najít skutečné východisko se zdá v kontextu dění poněkud složité.

a. 11. září 2001

Historický zvrat, představovaný masakrem, jež se odehrál 11. září 2001 způsobuje nejen v Itálii neočekávaný neklid. Přičemž v Itálii je tento neklid ještě podtržen situací na italské politické scéně: „literatura a dějiny jsou přistiženy nepřipravené, zdají se být pohlcené halucinačním údivem, zřídka jsou schopné skutečně se do hloubky konfrontovat se všem rozpory přítomnosti, poskytnout o nich adekvátní obraz, vyjádřit jen to skutečně podstatné.“²¹

11. září 2001 znamená kulturní a politický zlom, další událost, se kterou se musí literatura vyrovnávat. Bylo by příliš domýšlivé chtít se zde věnovat jakékoli hlubší analýze natolik blízké historie, kdy pohled z výšky na celé panorama literární tvorby není ani zdaleka možný. Uveďme si proto jen několik málo směrů, kterými se italská literární produkce ubírá v posledních letech.

Stabilní úspěch mají detektivní romány (Camilleri), tzv. thrillery, které bývají následně převedeny i na plátno (Ammaniti, Faletti, Lucarelli) a stejně tak i romány Alessandra Baricca. Jeho knihy Casadei²² zahrnuje do kategorie „schopně zmanipulované romance“.

I přes ztrátu své přední pozice, má literatura v životech lidí stále velký význam. Konec století a tisíciletí neznamena konec vyprávění příběhů, jak si někteří mysleli²³, ale spíše začátek nových otázek na téma jakým způsobem příběhy vyprávět, aby publiku měly co sdělit,

Il secolo sembra davvero chiudersi con un'irruzione del postmoderno inteso come indebolimento del soggetto, „crisi dei fondamenti“, sostituzione del linguaggio alle cose, intertestualità, uso di uno sperimentalismo „normalizzato“ adatto ad un consumo di massa, ma soprattutto con il trionfo della poetica del Postmoderno, esaltandone in particolare il nichilismo, la „crisi della ragione“, l'uso del pastiche come gioco e la giustapposizione di stili e linguaggi.

²¹ FERRONI, Giulio et alii. *Storia e testi della letteratura italiana*, Op. Cit, s. 35

²² CASADEI, Alberto. Op cit, s. 81

²³ LYOTARD, Jean-François. *Postmoderní situace*. Přeložil Jiří Pechar. Praha : Filosofický ústav AV ČR, 1993, s. 133

jakým způsobem navázat na tradici a jak se přenést přes postmodernistický nihilismus.

Baricco navazuje na svůj poslední román let devadesátých *City* (1999) novelou *Senza sangue* (Bez krve) z roku 2002, která svou plynulostí a jazykovou jednoduchostí připomíná *Hedvábí*. V roce 2005 vychází *Questa storia* (Tento příběh).

Romány *Emmaus* (Emauzy) z roku 2009 a *Mr Gwyn* z roku 2011 se z Bariccovy předchozí tvorby vymykají nejen tématicky ale i stylově.

V tomto úvodu jsme si alespoň zhruba načrtli obraz literárního dění v Itálii během posledního třicetiletí, přičemž naším cílem bylo zdůraznit stopy, které v něm zanechal Alessandro Baricco.

Z uvedeného tedy skutečně vyplývá, že Baricca můžeme považovat za všestranného umělce, který hraje na jevišti italského nejen literárního, ale obecně kulturního dění jednu z předních rolí.

Kromě svých literárních, učitelských, dramaturgických, novinářských a dalších aktivit, se během prvního desetiletí nového století Baricco začal věnovat také filmu a stal se nejen scénáristou (film *Seta*), ale také producentem a režisérem (*Lezione 21*, 2008).

V současné době mimo jiné píše pro kulturní přílohu nedělního vydání deníku *la Repubblica* rubriku „Una certa idea di mondo, i miglior cinquanta libri che ho letto negli ultimi dieci anni“. (Jakási představa o světě, nejlepších padesát knih, které jsem četl za posledních deset let), opět se tedy věnuje popularizaci literatury (stejně jako v devadesátých letech na televizní obrazovce).

Bariccův názor na kulturní dění dosud zajímá širokou veřejnost. Jako spisovatel a umělec vyvolává i nadále polemiky literárních kritiků a střety názorů na všech frontách. Je to velmi kontroverzní osobnost, kterou ale nikdo nemůže ignorovat, neboť jeho romány patří v Itálii k těm nejčtenějším. To sice není zárukou kvality a musíme souhlasit s italskou kritikou, že často tomu bývá naopak, ovšem Baricco je, jak se domníváme, případem trochu jiným. Jeho rukopis je nezaměnitelný a i v obrovském množství literární produkce, která dnes zavaluje pulty italských knihkupectví, zaujímají jeho romány jedno z těch míst, která jsou nejvíce na očích.

Baricco zajisté patří k spisovatelům mládeže, jak se o něm vyjadřuje Ferroni. a možná bych chtěl i mladým na věky zůstat, jak k tomu Ferroni pejorativně dodává. Jeho styl nese prvky osobní manýry a občas hraničí s kýčem, jak tvrdí La Porta. Přesto ale jeho příběhy patří k těm, které po té, co byly napsány, jsou navíc i čteny, a k těm, které s úspěchem bojují proti

pomyslné smrti literatury v době televize a internetu. A to je dostačující k tomu, aby mělo smysl se Bariccovou tvorbou a jejím významem zabývat.

II. Román a postmoderní kultura

Postmodernismus, odkud se vzal a co teď s ním

1. Počátek postmodernismu

Postmodernismus se zrodil 15. července 1972 v 15 hodin 32 minut v St. Louis ve státě Missouri, a to na poli architektury. Stavba nového sídliště tehdy symbolizovala vrchol moderního chápání světa, ovšem původní obyvatelé čtvrti ničili novostavbu jako nevkusnou a po několika pokusech o jejich dostavění bylo sídliště zdemolováno. První dům padl právě ve výše udanou dobu a Charles Jencks, přijímán jako nejvlivnější hlasatel zrození architektonického postmodernismu, tuto událost označil za smrt moderní doby a zrození postmodernismu.²⁴

Z oblasti architektury následně pojem postmodernismus přešel do kulturního, filosofického, literárního slovníku, kde se tento termín užívá ve spojitosti s koncem všech filosofií, silných ideologií vlastních dvacátému století a vůbec možnosti nějak globálně pojmut realitu.

Celý koncept postmodernismu je ovšem zakořeněn především ve společenských změnách, které následovaly po druhé světové válce. Traumata s ní spojená způsobila celkovou deziluzi moderního člověka, který přišel o svůj optimismus, o naději, že zítřek bude lepší než dnešek. Druhá světová válka ukončila víru v nevyhnutelný a věčný pokrok člověka. Je to proto mutace celé společnosti, smrt víry v jednotu a smysl dění a konec nadšené modernity, který dává vzniknout éře postmodernismu. Tu v sedmdesátých letech jako první definuje architektura a hned po ní filosofie. Za teoretika postmoderního údělu je považován francouz Jean-François Lyotard, který ve svých knihách *La condition postmoderne* z r. 1979 (Postmoderní situace) a *Le postmoderne expliqué aux enfants* z r. 1986 (Postmoderno vysvětlované dětem) popisuje situaci umění, vědy, techniky a jasně definuje stav vědění v současné společnosti, jež je ovládána informatikou a televizí.

Ovšem i Lyotard si ve svých knihách od postmodernismu udržuje jakýsi odstup a upozorňuje na nemožnost jasné definice, na mnohoznačnost pojmu jako takového i na často protichůdné názory, které se za ním skrývají.

Proto i dnes definovat pojem postmodernismus jako takový znamená pouštět se na pole osázené poněkud různorodými obilovinami. Přesto se pokusíme alespoň zhruba toto pole popsat a lokalizovat na něm pomyslnou literární odrůdu, která nás v této práci zajímá.

²⁴ GRENZ, Stanley. J. *Úvod do postmodernismu*. Praha : Návrat domů, 1997, s. 20

2. Co dnes postmodernismus znamená

Ze sémantického hlediska by se dalo jednoduše říci, že je to období, které přichází po období modernity, ale naplnit tuto sémantickou nádobu smysluplným obsahem se stává čím složitější, čím větší „radikální pluralitu“²⁵, tedy mnohost názorů sám na sebe, s sebou tento postmoderní obsah přináší. Radikální pluralita postmodernismu znamená konec jakékoli jednoty a univerzality. Už neexistuje jedna objektivní skutečnost, jedna správná interpretace, jedna pravda, jeden Bůh. Všechno je roztrženo na malé částčky a všichni členové lidské společnosti, umělci a spisovatelé rovněž, je následně sbírají tak, jak je nacházejí, a náhodně je skládají bez ladu a skladu do jakési koláže, která sice nakonec poskytne jakýsi celkový obraz, tento obraz ale často postrádá jakýkoli význam a smysl; ten mu pak musí být dán „zvenčí“, tzn. pozorovatelem, posluchačem, čtenářem.

Každodenní realita, ve které žije postmoderní společenství, je velmi heterogenní, informace, kterými je lidská bytost bombardována, jdou jedna za druhou jako na pásu v supermarketu, přičemž nikdo nerozlišuje, která je důležitá a která ne, umění staví do jedné roviny vysoký a nízký styl, literatura míchá všechny žánry dohromady, umělci oslavují pluralitu tím, že si půjčují ze všech směrů, které kdy existovaly, a záměrně je v tom kterém díle staví vedle sebe, přestože často šly proti sobě. To může sloužit také k ironickému vyjádření odmítnutí nutné nadvlády logiky.

I logika a rozum ztrácí v postmoderním světě na významu. Na jejich úkor se prosazuje citové a intuitivní myšlení a vnímání, což vede znovu k různosti, neboť co můžeme logicky popsat pouze jednou, to může být intuitivně vnímáno každým z nás jinak.

Takovéto horizontální organizování světa vede ke ztrátě významu a hodnoty čehokoli. Žádná informace, žádný styl, žádný popis, interpretace nebo žánr není lepší než jiný.

„Postmodernismus tak implikuje opravdové *uzavření* historie literatury, historie umění, historie stylu, neboť se v něm vše stává pouze současným: individuální a osobnostní hodnota zaniká v sériových reprodukcích textů, sdělení, obrazů; i samotná koncepce *stylu* ztrácí na smysluplnosti.“²⁶

Ferroni tedy tvrdí, že historie literatury je uzavřena, že vše se stává současným, a svým způsobem má pravdu. Vždyť minulost je znovu vytahována na povrch, místo aby se tvořilo nové, cituje a přetváří se to staré, nebo se k němu přinejmenším stále odkazuje.

²⁵ WELSCH, Wolfgang. *Naše postmoderní moderna*. Praha : Zvon 1994, s. 13

²⁶ FERRONI, Giulio et alii. *Storia e testi della letteratura italiana (1968-2005)*, s. 37 „Il postmoderno implica una vera e propria chiusura della storia della letteratura, della storia delle arti, della storia dello stile, perché in esso tutto diviene simultaneo: i valori individuali e personali si annullano nella riproduzione in serie di testi, di messaggi, di immagini; si svuota di senso lo stesso concetto dello stile.“

Situace, do které přivedl postmodernismu narativní literaturu, je tedy minimálně vážná, ve společnosti rozkladu, plurality, konce literární historie, ztráty významů a nekonečných možností interpretace, však i nadále žije narativní text, pro který je nutné najít z tohoto údolí smrti cestu ven.

3. Narativní řešení postmoderní situace

Prvním návrhem ohledně směru, kterým by se próza po r. 1979 (*La condition postmoderne*) měla vydat je, jak už jsme se zmínili v úvodu, Ecoův román *Jméno růže*. Rokem 1980 začíná tedy nejen nové období italských literárních dějin, ale také období vyrovnání se s postmoderní situací ve společnosti, kterou již tradiční či moderní psaní nemůže uspokojit, a překonání mrtvé tradice²⁷.

Toto kultovní dílo považované za prapředka nejen italských ale všech postmoderních románů obsahuje některé z typicky postmoderních literárních postupů spojených s koncepty plurality a koláže žánrů. Sám Eco, vnímaný díky svým teoretickým dílům také jako jeden z největších teoretiků postmoderní literatury vysvětluje ve svých *Postille a „Il nome della rosa“* (1983) (Poznámky ke Jménu růže), že jeho románová prvotina je prototypem vyprávěcích postupů, které postmoderní román má obsahovat. V jeho textu se v duchu teorie plurality mísí nejen mnoho různých žánrů (filosofický esej, dobrodružný román, historický román, bildungsroman, detektivka), ale také různé jazyky (italština a latina) a navíc i perspektiva, ze které je text vnímán – Eco je zároveň jeho autorem i teoretikem. Zajímavé je, že žádný z kompozičních prvků díla není Ecovou invencí, neboť všechny tyto žánry již existovaly a Eco je pouze velmi umně poskládal vedle sebe, dal jim prostor zůstat po vzoru tradice samostatnými jednotkami, a zároveň je dovedl do stádia, ve kterém společně tvoří nadjednotku – komplexní román po vzoru postmoderního chápání světa (čtenář si tak musí postupně skládat dohromady různé částčky příběhu).

Své teoretické teze však Eco formuluje již v letech 1962, kdy vydal dílo *Opera aperta* (Otevřené dílo) a 1979, ve kterém vyšlo dílo *Lector in fabula* (č. Lector in fabula, 2010). V prvním díle Eco v souladu s postmoderním vnímáním uměleckého díla, literatury a světa vůbec definuje dílo jako otevřený prostor, ve kterém vedle sebe koexistuje více možných realit, více částí, které mohou být zároveň samostatné a zároveň tvořit dohromady jeden velký celek, přičemž jak v jednotlivých částech, tak v celku, který tvoří, je možno najít mnohost významů.

²⁷ O tradici italské narativy více viz CASADEI, Alberto. *Tradizione e stile nel romanzo italiano contemporaneo*

Zde se dostáváme k Ecovu druhému teoretickému dílu: mnohost významů textu je totiž založená na mnohosti čtenářů, neboli interpretantů. Jak jsme již uvedli výše, postmodernímu uměleckému dílu často chybí význam a smysl, a je tedy potřeba, aby mu byl dodán ze strany pozorovatele či vnímatele. V tomto smyslu také Eco uvádí, že kniha má tolik významů, kolik má empirických čtenářů²⁸, neboť autor sice textu jeden význam vložil, ale ten je transponován a měněn každým jednotlivým čtenářem, který text vnímá na základě svých vlastních zkušeností a znalostí.

Umberto Eco se i v dalších letech věnuje teorii interpretace, a to v duchu především semiotického chápání textu. Jeho stěžejními díly z devadesátých let jsou *Sei passeggiate nei boschi narrativi* a *I limiti dell'interpretazione*, ve kterých reaguje na limity svých předchozích teorií.

Východisky pro narativní literaturu v době postmoderny tedy pro Eca jsou: dát prostor dekompozici románové struktury, mísení žánrů a mnohosti interpretací.

Další generace poté naplňuje italskou narativní literaturu obsahy převzatými z jiných odvětví kultury, dodávají literatuře rozměr, který před existencí filmu, televize, médií neměla a mít nemohla. Vzorem zůstávají, jak jsme už uvedli v úvodu, Spojené státy, a vzhledem k zrovnoprávnění vysokého a nízkého stylu se uplatňuje inspirace masovou kulturou.

Vyčerpání Ecova modelu a jeho východisek se projevuje zhruba od poloviny devadesátých let v závislosti na neuvěřitelně rychlém rozvoji vizuální kultury, který o sobě dával vědět již v osmdesátých letech.

Nové kulturní vlivy zasáhly čtenářské publikum a to od poloviny devadesátých let hledá modely poněkud snazší, jednodušší, přímější. Takovým se zdá být model Baricco²⁹, který pracuje nikoli s rozumem, logikou a znalostmi čtenáře, nýbrž s jeho city, emocemi a skrytými touhami, k čemuž používá prostředků různé hodnoty – komiku, komix, patos.

4. Bariccova východiska

Takto se tedy dostáváme k postavě Alessandra Baricca, jehož význam na poli současné literární tvorby jsme si již popsali v úvodu, a kterého nyní uvádíme dokonce jako nový vzor postmoderního vyprávění.

Jeho narativní tvorba v sobě nese mnohé z toho, co zde již bylo řečeno, na něco navazuje, jiné popírá. Pokračuje v tradici fragmentovaného textu, užívá různých rejstříků,

²⁸ O rozdílu mezi empirickým a modelovým čtenářem viz ECO, Umberto. Lector in fabula a Šest procházek narativními lesy

²⁹ Za model nastupující po Ecovi Baricca považuje CASADEI, Alberto. Op cit, s. 29

slučuje dohromady rozdílné literární žánry a podžánry. Navíc ale Baricco přináší i nové postupy a metody vypravování, hojně užívá poetických figur a umně je kombinuje s hovorovým jazykem. Jeho styl je v době neexistence stylu³⁰ s určitostí rozpoznatelný. Užívá prostředků přepracovávání tradičního, odkazování za horizont textu, citace, intertextovosti, pracuje s vizuální stránkou textu, který dělí, láme, odděluje prázdnými stránkami, tříští na malé kousky, aby ho pak zase slepil dohromady. Mozaika, která takto vznikne má následně tolik podob, vrstev, smyslů a výkladů, kolik má čtenářů, pokud chceme být v teorii interpretace věrni Ecově sémiotice.

Vliv čtenáře a fakt, že význam textu se rodí až poté, co bylo stvořeno dílo samotné, mimojiné znamená, že, jak píše Jean-François Lyotard:

Postmoderní umělec, postmoderní spisovatel je v situaci filosofa: text, který píše, dílo, které vytváří, se neřídí v zásadě pravidly již stanovenými, a nemohou být posuzovány tím, čemu Kant říká soud určující, tak, že na tento text, na toto dílo budou aplikovány známé kategorie. Tato pravidla a tyto kategorie jsou tím, co dílo nebo text hledá. Umělec a spisovatel pracují tedy bez pravidel, a proto, aby ex post byla stanovena pravidla toho, co *bude vytvořeno*. Tím je dáno, že dílo a text budou mít rysy události, a také to, že přicházejí pro svého autora příliš pozdě, nebo což je totéž, že jejich realizace začíná vždycky příliš brzy. Postmoderno by bylo tedy třeba chápat ve smyslu paradoxu futura exacta, toho, co je budoucí (post) a zároveň právě minulé (modo).³¹

Taková jsou i Bariccova východiska. Nechává své čtenáře najít pravidla toho, co již bylo vytvořeno, nechává je bloudit uličkami svých zemí, měst, na hranici mezi realitou a fikcí, mezi bděním a snem. Tak jako chybí v dnešním světě čemukoli jednota a soudržnost, i Bariccův text je zdánlivě nejednotný. Ovšem Baricco tříští a rozděljuje (děj, prostor, charakter, čas), aby následně spojoval, skládal a stavěl barevné vitráže příběhů, jejichž celkový obraz jsme schopni přečíst díky pomyslnému paprsku světla, jež jimi proniká.

³⁰ CASADEI, Alberto. Op. Cit, s. 42

³¹ LYOTARD, Jean-François. *Postmoderno vysvětlované dětem*. Praha : Filosofický ústav AV ČR, 1993, s. 28

III. Osm románů Alessandra Baricca

1. Castelli di rabbia (1991), česky Hrady hněvu (2003)

Vlakem na cestě za nekonečnem, štěstím a osudem

„To, co odevzdávám čtenáři, je určitá představa o času, pauzách, dechu a rychlosti. Než začnou číst, mají svůj rytmus, čas, já jim ho vezmu a vnutím jim jiný,“³² říká Alessandro Baricco o své prvotině. Čas, který čtenáři „vnucuje“, ujíždí rychlostí parní lokomotivy. Sem tam zastaví na nádraží, nádražích, někdy je potřeba doplnit uhlí a text společně s vlakem odpočívá, nabírá sil na další kilometry, aby čtenáře nakonec „dovezl“ do Morivaru, přístavu na konci života, ve kterém celý příběh nabývá nových dimenzí.

Alessandro Baricco chtěl původně pojmenovat svoji prvotinu „Quinnipak“ podle městečka, v němž se celý příběh odehrává. Vydavateli ale tento název nepřišel vhodný, protože se Bariccův první román jmenuje *Hrady hněvu*. V italštině „rabbia (hněv)“ tvoří rým se „sabbia“ (písek), který má v románu své významné místo, neboť se z něj vyrábí sklo a hlavní postava pan Rail je vlastníkem Railových skláren, a navíc další postava, architekt Hector Horeau, sní o tom, že postaví Crystal palace, první stavbu celou ze skla. Proto *Hrady hněvu* odkazují k Hradům z písku. Baricco sám ale říká, že dnes už se mu tato slovní hříčka tolik nelíbí, a v rozhovoru s Cinzií Fiori pro italský deník *Corriere della Sera* vysvětluje, že dalšími motivacemi tohoto podivného názvu byl, kromě slovní hříčky, hněv, který v té době prožíval vůči vydavateli a celému světu, a také hrady, které si ve svých snech stavějí děti a vytvářejí si tak své vlastní světy, tak jako si on vytvořil svůj „Quinnipak“³³.

Městečko Quinnipak, vágně situované do Velké Británie 19. století, je tedy takovým vysněným, záhadným místem, světem fantazie, který se staví do opozice proti světu „normálnímu“, a ve kterém se setkávají osudy všech typů možných podivínů, bláznů, snůlků a geniů, kteří tehdy mohli existovat a kteří všichni společně „mají v očích nekonečno“.

A Quinnipak si ha negli occhi l'infinito. Qui, quando proprio guardi lontano, guardi negli occhi di tuo figlio. Ed è diverso.³⁴

V Quinnipaku máš v očích nekonečno. Tady, když se skutečně zadíváš do dálky, díváš se do očí svého syna. A to je jiné.³⁵

³² FIORI, Cinzia. *Ballando con i sogni nei Castelli di Baricco*, «Corriere della sera», 17/02/2003, dostupné z www.oceanomare.com/opere/castellidirabbia [online] [cit 21.2.2012]

Quel che consegno al lettore è un'idea di tempo, di pause, di respiri, di velocità. Prima di mettersi a leggere hanno un loro ritmo, un tempo, io glielo prendo e ne impongo un'altro.

³³ Idem.

³⁴ BARICCO, Alessandro. *Castelli di rabbia*. Milano : Feltrinelli 2007, s. 186

³⁵ BARICCO, Alessandro. *Hrady hněvu*. Přeložila Alice Flemrová. Praha : Eminent 2003, s. 205

Vzorem nekonečných možností a nekonečných snů je pan Rail, který si kromě velkých projektů ve svých sklárnách, chrání svůj sen o tom, že si dá postavit železnici, která nepovede nikam, o vlaku, kterým se bude jezdit hledat vlastní osud a nacházet radost z jízdy. Svou krásnou ženu Jun přivedl do Quinnipaku před mnoha lety poté, co ji při setkání v přístavu Morivar přesvědčil, aby neodplouvala „tam na jih“, aby na chvíli pozastavila běh svého osudu. O několik let později jí z jedné ze svých podivných cest, o kterých nikdy předem nemluví a ze kterých nikdy nepíše psaní, přiveze nemanželského syna Mormyho, jehož přítomnost nakonec nepřímo způsobí úpadek snů a velkolepých projektů stejně jako odloučení Jun a Danna Railových.

Po pomyslné druhé koleji vyprávcího koridoru se ubírá vlak dalších třech osudů – Pekische, hudebního génia, jenž věří, že každý má svou vlastní notu, která ho přesně vystihuje, a vede podivný pěvecký sbor, nebo lépe řečeno orchestr lidských hlasů – lidofon. Dalo by se říci, že jde o hudební nástroj, z nějž vycházejí tóny nikoli za pomoci kláves či strun, nýbrž díky hlasivkám každého člena sboru, který zpívá-hraje pokaždé jen tu „svoji“ notu. Kromě svých dirigentských aktivit se Pekisch snaží také vynalézt rouru, kterou by se přenášel zvuk, tedy cosi jako předchůdce telefonu. Pekisch má malého žáka a pomocníka, sirotka Pentha. Ten si každý den zapisuje do svého fialového sešitu jednu věc k zapamatování, protože „ho tak svět děsí o moc méně“, nosí stále stejné, veliké sako po svém otci a čeká, až do něj doroste, aby mohl odejít do hlavního města. Penth a Pekisch žijí v domě u vdovy Abeggové, jejíž snoubenec zemřel ve válce ještě před svatbou. „Jiná žena by možná propadla trudnomyslnosti. Ona ne. Když už nemohla mít šťastnou budoucnost, vystavěla si šťastnou minulost.“³⁶

Životy všech po letech naruší příchod Hectora Horeaua z Paříže, který pro změnu nesní o trubkách a železnici, nýbrž o první stavbě celé ze skla, na jejíž realizaci by potřeboval velké skleněné tabule. Do Quinnipaku přichází, aby pro svou stavbu získal přesně ty tabule, které si před lety Railův společník a přítel Andersson nechal patentovat. Sny Horeaua a Raila tak stojí na tom, zda Horeau dostane zakázku na postavení paláce v Paříži.

Ovšem Hectorův projekt není vybrán a Rail tak nemá dost peněz na financování stavby své vysněné železnice. V ten samý den, kdy se toto dozví, Jun podlehne Mormyho šarmu, Penth se vydává do hlavního města hledat svůj osud a Pekischovi v hlavě pomíchají všechny noty.

Osudy obyvatel Quinnipaku se uzavírají velkým krachem všech snů, Mormy umírá, Pekisch bez Pentha není Pekisch, Jun opouští Raila a odjíždí za svým osudem, Rail

³⁶ Ibid, s. 48

bankrotuje a celý jeho majetek jde do aukce, jedině, co mu zbyde, je lokomotiva Elisabeth, kterou mu věnuje Horeau, ten se na konec zblázní a umírá.

Jediný, kdo se před úpadkem zachránil, je Penth, který opustil Quinnipak a začal žít „normálním“ životem. Přestal hledat nekonečno a v hlavním městě založil rodinu a stal se schopným pojišťovacím agentem.

a. Postmoderně strukturovaný text

Už od své prvotiny se Baricco projevuje jako postmoderní spisovatel *par excellence*. Dějová linie je zde redukována na minimum, děj se neodvíjí, spíše se skládá a vrství, jednotlivé situace a individuální příběhy jsou nahlíženy po kousíčkách, kapitoly nenavazují jedna na druhou, nýbrž jsou od sebe stříhově oddělené, podobně jako scény ve filmu. . Vypravěč předává slovo svým hrdinům, jak uvádí Claudio Pezzin: „Neexistuje pohled vypravěče: existuje pavučina, síť pohledů autora a hrdinů, a ty se vzájemně rozkládají.“³⁷

Časová perspektiva textu téměř chybí, čtenáři není nikdy jasné, v jakém sledu se situace skutečně odehrály, kolik času mezi nimi uplynulo, zda dny, měsíce či roky. Přesný čas je v knize uveden jen dvakrát – poprvé, když jde o smrt Mormyho, která nastala osm měsíců po svátku sv. Vavřince, při kterém se Rail dozvěděl o neúspěchu projektu na stavbu Crystal palace, a podruhé, když se vypravěč zmiňuje o tom, že Jun opouští Danna Raila po 32 letech od chvíle, kdy s ním odjela z Morivaru do Quinnipaku.

Bariccovi hrdinové neprožívají zápletku, která se následně nějak vyřeší, nýbrž jednotlivé částechky příběhu, který nikdy nepoznáme celý. Tyto částechky jsou navíc ještě dál drobeny. Kniha na čtyři části podle Rilkeho čtyřverší, čtyři části na kapitoly, kapitoly na podkapitoly a to vše je navíc od sebe oddělováno bílými listy, jako by jedna část s druhou snad ani neměla souviset.

Baricco je schopen zpomalit čas vyprávění na minimum až tak, že se zdá, že vůbec žádný čas neplyne, kupříkladu vkládáním bílých míst, návratem vyprávění k sobě samému, případně opakováním téhož s přidáváním nových elementů.

Un uomo, come un pendolo, che corre insancabile avanti e indietro dalla casa alla strada.

Sotto il diluvio, un uomo, come un pendolo impazzito, corre avanti e indietro dalla casa alla strada.

Nella notte, sotto il diluvio, un uomo, come un pendolo impazzito, esce di corsa dalla sua casa, si ferma in mezzo alla strada, poi torna precipitosamente dentro casa e di nuovo corre fuori, e di nuovo si scaracolla in casa e sempre che non smetterà mai. (s. 74)

Muž, jako kyvadlo, neúnavně běžící sem a tam z domu na ulici.

³⁷ PEZZIN, Claudio. *Alessandro Baricco*. Sommacampagna : Cierre 2001, s. 11

Non esiste il punto di vista del Narratore: esiste la ragnatela, la rete, dei punti di vista dell'Autore e dei Personaggi, in una reciproca destrutturazione.

Pod přívaly vody, muž, jako šílené kyvadlo, běhá sem a tam z domu na ulici

V noci, pod přívaly vody, muž, jako šílené kyvadlo, vybíhá ze svého domu, zastavuje se uprostřed ulice, pak se kvapně vrací do domu, a znovu běží ven, a znovu se vřítí do domu, a zdá se, že toho nikdy nenechá. (s. 85)

Jinde naopak Baricco používá postup zrychlení vyprávění – v té chvíli se pak zdá, že text se řítí kupředu rychlostí rozjetého vlaku. Jako například v druhé podkapitole kapitoly čtyři, když popisuje svátek sv. Vavřince. Nejen že nevynechává, nejsou zde žádná bílá místa, ale dokonce nepíše ani tečky a nedělí kapitolu na odstavce. Pouze jeden pohled za druhým, téměř jako fotografie pořízené pomocí reflexního fotoaparátu, oddělené znaménkem lomeno.

Pokud jde o jazykovou stránku textu, Baricco si obecně libuje v anaforách, metaforách, anakolutech, vyšinutích z větné stavby, ve větách sama pro sebe, které nemají jiný význam než být řečeny, žádnou jinou funkci než poetickou.

Nevicò su tutto il mondo e su Pekisch. Un suono bellissimo. (. 111)
Sněžilo. Na celý svět a na Pekische. Překrásný zvuk. (s. 123)

Non ebbero paura che si sfasciasse il mondo a stringerlo così, con quelle strade ferrate, o giusto ebbero un attimo di spavento all'inizio, quando con delicatezza a suo modo affettuosa disegnarono le prime strade ferrate a fianco di quelle normali, proprio di fianco, curva dopo curva, che era un modo di sussurare il futuro invece di gridarlo, perché non suonasse troppo spaventoso, e continuarono a sussurrarlo finché qualcuno non pensò che era tempo ormai di liberare quell'idea da ogni altra, e la liberarono, allontanandosi dalle strade di sempre e scatenando i vnañi nella solitudine della loro forza, ad arare traiettorie mai immaginate prima. (s. 59)

Neměli strach, že se svět zboří v tom sevření železných tratí, nebo spíš se na okamžik vyděsili, zpočátku, když s jakousi láskyplnou opatrností narýsovali první železniční tratě vedle těch normálních, přímo vedle nich, zatáčku po zatáčce, což byl způsob, jak budoucnost pošeptat, místo aby ji vykřičeli, aby nezněla příliš děsivě, a dál ji šeptali, dokud si někdo nepomyslel, že už je čas osvobodit tu myšlenku od všech ostatních, a tak ji osvobodili a vzdálili se od odvěkých cest a vypustili koleje v osamělosti jejich síly, aby brzdily dosud netušené trajektorie. (s. 67)

b. Hledání štěstí a vlastního osudu

Und wir, die an *steigendes* Glück
denken, empfänden die Rührung,
die uns beinah bestürzt,
wenn ein Glückliches *fällt*.

A my, kteří štěstím
myslíme cosi, co stoupá
nás by teď musel rozvrátit pohled
na jeho pád.³⁸

E noi che pensiamo alla felicità
come ascesi, avremmo l'emozione
che quasi sgomenta
di una cosa felice cadendo.³⁹

³⁸ RILKE, Rainer Maria. Elegie z Duina. Přeložil Jiří Gruša. Praha : Mladá fronta 1994, s. 46

³⁹ RILKE, Rainer Maria. *Elegie duinesi*. Traduzione di Franco Rella. Milano : Bur 1996, s. 56

Baricco rozdělil svůj text na čtyři části, z nichž každou uvedl jedním veršem z posledního čtyřverší *Desáté elegie* Rainera Maria Rilkeho

V první části jeho hrdinové hledají štěstí, myslí na něj, představují si ho, odpovídají si na otázku, co to je štěstí.

Mormy: Aveva otto anni e non sapeva bene cosa gli stava succedendo. Però aveva stampate negli occhi due immagini: il volto di Jun, il piú bello che averse mai visto, e la tavola apparecchiata giú, in sala da pranzo. I tre candelieri, la luce, il collo stretto di bottiglie sfaccettate come diamanti, le salviette con misteriose lettere ricamate sopra, il fumo che saliva dalla zuppiera bianca, il bordo dorato dei piatti, la furtta tutta lucida posata su grandi folie in una coppiera d'argento. Tutte queste cose e il volto di Jun. Gli erano entrate negli occhi, quelle due immagini, come l'istantanea percezione di una felicità assoluta e incondizionata. Se le sarebbe portate dietro per sempre. Perché è cosí che ti frega, la vita. Ti piglia quando hai ancora l'anima addormentata e ti semina dentro un'immagine, o un odore, o un suono che poi non tel o toglí piú. E quella lí era la felicità. Lo scopri dopo quand'è troppo tardi. (s. 21)

Bylo mu osm let a dost dobře nevěděl, co se to s ním děje. V očích však měl vyryty dva obrazy: Juninu tvář, tu nejkrásnější, co kdy viděl, a prostřený stůl tam dole v jídelně. Tři svícny, světlo, úzká hrdla karaf vybroušených do faset jako diamanty, ubrousky s vyšitými záhadnými písmeny, kouř stoupající z bílé polévkové mísy, zlacené okraje talířů, lesklé ovoce položené na velikých listech na stříbrném podnose. Všechny tyto věci a Junina tvář. Pronikly mu do očí, tyto dva obrazy, jako okamžitý vjem absolutního a ničím nepodmíněného štěstí. Bude je v sobě nosit navždy. Protože takhle tě život obalamutí. Chytí si tě, když tvá duše ještě podřimuje, a zaseje do tebe nějaký obraz, nebo pach nebo zvuk, kterého se už pak nikdy nezabavíš. A který byl štěstím. To zjistíš až potom, když už je příliš pozdě. (s. 23)

E cosí se ne vanno, Pekisch e Pehnt, Pehnt e Pekisch, se ne tornano lungo il tubo, uno a sinistra, l'altro a destra, lentamente, scrutando ogni palmo del tubo, piegati in due, a cercare tutta quella voce perduta, che se uno li vedesse da lontano potrebbe ben chiedersi cosa diavolo fanno quei due, in mezzo alla campagna, con gli occhi fissi per terra, passo dopo passo, come insertu, e invece sono domini, chissà cos'hanno perso di cosí importante per strisciare in quel modo in mezzo alla campagna, chissà se lo troveranno mai, sarebbe bello se lo trovassero, che almeno una volta, almeno ogni tanto, in questo dannatissimo mondo, qualcuno che cerca qualcosa averse in sorte di trovarla, cosí, semplicemente, e dicesse l'ho trovata, con un lievissimo sorriso, l'avevo persa e l'ho trovata – sarebbe poi un niente la felicità. (s. 31)

A tak vyražejí, Pekisch a Pehnt, Pehnt a Pekisch, vracejí se podíl roury, jeden nalevo a druhý napravo, pomalu zkomají každičkou píd' roury, v hlubokém předklonu hledají všechen ten ztracený hlas, takže kdyby je někdo viděl zdálky, mohl by si klidně klást otázku, co to k čertu ti dva dělají, uprostřed louky, s očima upřenýma na zem, krok za krokem, jako hmyz, ale jsou to lidé, kdoví, co ztratili tak důležitého, že se takhle vláčejí po louce, kdoví, jestli to vůbec najdou, bylo by krásné, kdyby to našli, kdyby alespoň jednou, alespoň občas v tomhle zpropadeném světě bylo něčím osudem najít, co hledal, jen tak, jednoduše, a on mohl říct, našel jsem to, s bezstarostným úsměvem, ztratil jsem to a zas našel – štěstí by pak byla úplná maličkost. (s. 35)

Podobně si vdova Abeggova vytvoří šťastnou minulost, ze které žije celý život (s. 42, v č. 42), Penth si do svého fialového zápisníku poznamenává odpověď na otázku co je štěstí (s. 40, v č. 47).

V druhé části Baricco pokračuje ve vykreslování své mozaiky situací, kterou jeho hrdinové postupně skládají. Odkrývá fakt, že štěstí možná není žádnou metou, ke které se dá dojít. Předzvěstí zborcení všech vysněných hradů je příchod Hectora Horeau do Quinnipaku.

Come una lunga attesa. Sembrava che non dovesse più finire. E forse non sarebbe mai finita se alla fine non fosse arrivato quell'uomo. (s. 122)

Jako dlouhé čekání. Vypadalo to, jako by nikdy nemělo skončit. A možná by nikdy neskončilo, kdyby nakonec nepřišel ten člověk. (s. 135)

Druhá část se uzavírá svátkem sv. Vavřince, při kterém pan Rail zjistí, že nikdy nepostaví železnici, Hector Horeau svůj Crystal Palace, Jun se zpronevří své lásce k panu Railovi a oddá milostnému poměru s Mormym, Penth odjede do hlavního města a Pekischovi zemře jeden ze sboristů.

Ve třetí části se štěstí proměňuje ve zděšení, Quinnipak je najednou místem těch, kteří vidí pád štěstí – všechny smutky a katastrofy odehrávající se v této části jsou toho důkazem.

Pohled na Jun, jak čte z knihy, kterou svírala v ruce jako svůj osud, když ji pan Rail potkal a odvedl s sebou do Quinnipaku, jakési blíže neurčené stařence, za níž se měla z Morivaru vydat (stařence smrti?), předznamenává nečekané finále celého příběhu. Poslední slovo je Amerika. Jun knihu otočí a začne číst od začátku.

Převrácení knihy „vzhůru nohama“ dodává symbolicky textu jiný význam – celý příběh můžeme najednou číst úplně jinými očima. Baricco velice umně uchopil celý text a dekomponované struktury dodal novou dimenzi – celé roztříštění dostává nový smysl skrze odhalení vypravěčky příběhů o Quinnipaku.

Quinnipak je místo, které si ona (nyní ilegální cestující na lodi do Ameriky) a její přítel vymysleli, místo, kde se představy a sny mohou uskutečňovat. Posledních několik stran, které tvoří čtvrtou část románu, dává smysl rozdrobenému příběhu obyvatel vysněného městečka Quinnipak, jež sice jako „una cosa felice“ propadl zkáze, ale jež přece slovem „Amerika“ dodává své vypravěčce odvalu věřit ve štěstí.

Dicono che tra tre giorni arriveremo. Ancora tre pompini e sarò dall'altra parte dell'oceano. Incredibile. Chissà com'è quella terra laggiù. Ogni tanto sono sicura che lì ci sarà la felicità. (s. 222)

Říkají, že za tři dny tam budeme. Ještě mu ho třikrát vykourím a budu na druhé straně oceánu. Neuvěřitelné. Kdoví, jaká je ta země na druhé straně. Občas jsem si jistá, že tam bude štěstí. (s. 238)

2. *Oceano mare (1993), česky Oceán moře (2001)*

Na počátku bílá nicota a na konci nekonečné moře života

Bariccův druhý román, který byl „kritikou nedůvěřivě odsouzen, sklídil obrovský úspěch u publika v Itálii i v zahraničí díky sugestivnímu tématu a vytrvalé hře neustálých překvapení, stejně jako díky užití hovorového jazyka,⁴⁰ v mnoha ohledech připomíná jeho prvotinu – i zde je jeden příběh nazírán z mnoha úhlů pohledu, neexistuje jeden hlavní hrdina. Stránku za stránkou skládáme kousíčky skutečnosti, ptáme se po smyslu a nevycházíme z údivu nad nečekanými zvraty ve vyprávění. Příběh je i v *Oceánu moře* situován do více či méně specifikované druhé poloviny 19. století, do období rozvoje vědy a pozitivistického myšlení.

Místo, kde se protnou osudy Bariccových hrdinů, se tentokrát nachází na břehu moře. Ovšem nikoli u nějakého konkrétního moře tak, jak si ho obvykle představujeme, tedy na nějaké určité pláži, u určitého moře či oceánu, v přístavu. Bariccovo moře nemá kromě všeobjímajícího „oceán“, ve kterém se vše utápí, žádné atributy. Moře je součástí „oceánu“, který jej pohlcuje, obě entity jsou jedno, a v přívlastku oceán se skrývají všechna adjektiva i substantiva, která by kdy mohla moře popsat. Hostinec Almayer spravovaný pěti dětmi, „jejichž vzácná a spontánně vyřčená slova se často zdají být plná čiré moudrosti“⁴¹, se nachází uvnitř i vně tohoto oceánu, jež „je všude, stejně jako Bůh“.

Onirickou atmosféru celého příběhu Baricco podtrhuje různými ireálnými prvky, které vkládá do vyprávění, zavádí čtenáře do světa, kde mají děti odpověď na důležité životní otázky, čtou sny a skáčou z oken domu přímo do moře, do světa, kde je možné malovat stále dokola mořskou vodou, číst v myšlenkách ostatních a věřit v existenci kouzelné země Timbaktu.

Román je rozdělen do tří částí, které sám autor nazývá knihami, knihu první: „Hostinec Almayer“, knihu druhou: „Útroby moře“ a knihu třetí: „Zpěvy návratu“. Tyto tři části symbolizují tři základní typy lidí určené jejich vztahem k moři: hostinec Almayer je „před mořem“, v útrobach moře se setkáváme s těmi, kteří „se vydali na moře“, a ve zpěvech návratu oslavujeme ty, kteří se „vrátili živí“, a oplakáváme ty, kteří v něm utonuli.

⁴⁰BORSELLINO, Nino. FELICI, Lucio et alii. *Storia della letteratura italiana. Il Novecento: Scenari di fine secolo*. Parte I, Milano : Garzanti 2001, s. 135

Il romanzo, giudicato con diffidenza dalla critica, ha riscosso un enorme successo in Italia e all'estero, per il tema suggestivo e l'incalzante gioco di continue sorprese, nonché per l'uso di un linguaggio colloquiale.

⁴¹Idem, s. 134

Nella locanda appaiono infine i bambini, le cui rare e spontanee parole pakoni spesso le più nutrite di limpida saggezza“.

L'unica persona che mi abbia davvero insegnato qualcosa, un vecchio che si chiamava Darrell, diceva sempre che ci sono tre tipi di uomini: quelli che vivono davanti al mare, quelli che si spingono dentro il mare, e quelli che dal mare riescono a tornare, vivi. E diceva: vedrai la sorpresa quando scoprirai quali sono i piú felici.⁴²

Jediná osoba, která mě skutečně někdy něco naučila, stařec, jenž se jmenoval Darrell, vždycky říkal, že existují tři druhy mužů: ti, kteří žijí před mořem, ti kteří se vydají na moře, a ti, kteří se z moře dokáží vrátit, živí. A říkal: uvidíš, jak budeš překvapený, ať přijdeš na to, kteří jsou nejšťastnější.⁴³

a. Hostinec Almayer

Místo, které není na žádné mapě, a přesto existuje. Místo mimo čas a historii. Místo, kde se okamžiky opakují a skládají na sebe, jako by se jeden a tentýž okamžik neustále opakoval. Místo, kam se ubírají osudy Bariccových hrdinů, aby se zkřížily, zapletly a ve třetí knize zase vydaly každý svou cestou.

Dočasnými obyvateli hostince Almayer jsou prapodivné postavičky, které svými charaktery připomínají blázny a snílky *Hradů hněvu*. Malíř Plasson se snaží namalovat moře mořskou vodou, hledá místo, kde má moře oči a kde moře začíná. Profesor Bartleboom naopak hledá bod, kde moře končí, snaží se vytvořit vyčerpávající Encyklopedii limitů a píše své imaginární milované dopisy, které jí, až ji jednou potká, všechny odevzdá v mahagonové truhle. Mladička Elisewin by se měla skrze kontakt s mořem uzdravit ze svého patologického strachu ze smrti. K tomu jí má dodat odvahu její preceptor Otec Pluche, který ve volném čase píše velmi osobně laděné básně-modlitby k Bohu. Překrásná a smutná Ann Deveria byla do penzionu poslána manželem, aby se zde uzdravila z blíže nespecifikované nemoci. Mlčenlivý Adams, který umí číst nevyřčené, v penzionu Almayer pouze čeká. Čeká, až nastane ten správný čas, aby vykonal, co vykonat má. V sedmém, posledním pokoji bydlí muž, který nikdy nevychází, nemluví, nevyhledává společnost. Jako by ani nebyl, a proto působí strach.

- C'è qualcosa di *malato* in questo posto. Non te ne accorgi? I quadri bianchi di quel pittore, le misurazioni infinite di professor Bartleboom... e poi quella signora che è bellissima eppure è infelice e sola, non so... per non parlare di quell'uomo che *aspetta*... quel che fa è aspettare, Dio sa cosa o chi... È tutto... è tutto fermo un passo al di qua delle cose. Non c'è niente di *reale*, lo capisci questo?

(...)

- Questa è la riva del mare, Padre Pluche. Né terra, né mare. È un luogo che non esiste. (...)

- È un mondo di angeli. (s. 85-86)

⁴² BARICCO, Alessandro. *Oceano mare*. Milano : Feltrinelli 2007, s. 111

⁴³ BARICCO, Alessandro. *Oceán moře*. Přeložily Miloslava Láznovská a Alice Flemrová. Praha : Eminent 2001, s. 122

- Je něco... nemocného na tomhle místě. Ty to nevidíš? Bílé obrazy toho malíře, nekonečná měření profesora Bartlebooma... a pak ta paní, která je překrásná a přesto nešťastná a sama, nevím... a to nemluvím o tom muži, který *čeká*... dělá jen to, čeká, jen Bůh ví na co nebo na koho... Všechno se... všechno e zastavilo jeden krok před věcmi. Není tu nic *skutečného*, chápeš to?

(...)

- Tohle je mořský břeh, otče Pluche. Ani pevnina, ani moře. Je to místo, které neexistuje.(...)

- Je to svět andělů. (s. 93)

Okamžik za okamžikem se Dood, Ditz, Dol, Dira a holčička z postele Ann Deveria starají v penzionu Almayer o hosty, jejichž snový život by v tomto mateřském ochranném lůně, světě nesvětě, realitě nerealitě, mohl pokračovat navždy, kdyby do tohoto „světa andělů“ nepronikla ďábelská, pomstychtivá realita.

b. Útroby moře

Druhá kniha má funkci jakéhosi intermezza mezi knihou první a třetí. Opouštíme hostinec Almayer na břehu moře, abychom se podívali do samotného nitra moře, abychom byli postaveni tváří v tvář jeho krutosti a nezvladatelnosti, abychom se podívali pravdě do očí.

Ocitáme se na voru, který nese dvě stovky trosečníků z lodě Alliance, kteří se nevešli na záchrané čluny. Mají minimum zásob a jen malou naději na přežití. Dva jsou hrdinové, jejichž očima je celá tragédie postupně nahlížena: Savigny a Thomas, dva muži, kteří „se vydali na moře, aby poznali pravdu“.

Po dobu nekonečných dní a nocí musejí trosečníci bojovat s hladem, žízní, horkem, zimou, zoufalstvím, strachem, stejně jako sami se sebou a mezi sebou, schopni i zabít, jen aby nemuseli dělit jídlo, které jim ještě zbývalo, na zbytečně mnoho dílů. A právě během těchto hrůzných dní uviděli pravdu, která pro ně nabyla nových dimenzí. Neboť „pravdu je možné skutečně poznat jen v beznaději.“

Beznaděj, která se zmocní Thomase, je navíc palčivější o smrt jeho milované Thérèse. A jediné, co ho udržuje při životě, je myšlenka na pomstu – Savigny, její vrah, musí zaplatit za to, co udělal, a zaplatí nikoli ve vlnách moře, nýbrž v Thomasových rukách.

Io non so. Se avessi una vita davanti a me – io che sto per morire – la passerei a raccontare questa storia, senza smettere mai, mille volte, per capire cosa vuol dire che la verità si concede solo all'orore, e che per raggiungerla abbiamo dovuto passare da questo inferno, per vederla abbiamo dovuto distruggerci l'un l'altro, per averla abbiamo dovuto diventare belve Derici, per stanarla abbiamo dovuto spezzarci di dolore. E per essere veri abbiamo dovuto morire. Perché? Perché le cose diventano vere solo nella morsa della disperazione? Chi ha rigato il mondo in questo modo, che la verità deve stare nel lato oscuro, e l'inconfessabile palude di un'umanità reietta è l'unica schifosa terra in cui cresce ciò che, solo, non è menzogna? (s. 112-113)

Nevím. Kdybych měl před sebou nějaký život – já, který umírám – strávil bych ho tím, že bych vyprávěl tento příběh, bez přestání, tisíckrát, abych porozuměl tomu, proč člověk nepochopí pravdu jinak než prostřednictvím hrůzy, a abychom k ní dospěli, museli jsme projít tímto peklem, abychom ji viděli, museli jsme zničit jeden druhého, abychom se jí zmocnili, museli jsme se stát divokými šelmami, abychom ji vypudili z úkrytu, museli jsme se rozpadnout bolestí. Abychom byli pravdiví, museli jsme zemřít. Proč? Protože věci se stávají pravdivými jen ve stisku zoufalství? Kdo překroutil svět takovým způsobem, že pravda musí zůstat v tmavém koutě a ničemná bažina zavržené lidskosti je jediným odporným územím, na kterém roste to, co, jediné, není lež? (s. 123)

Ten, kdo se jednou vrhl do vln moře, do jeho útroh, ten, kdo chtěl objevit pravdu, už nikdy nebude zachráněn. Kdo zná pravdu, už navždycky bude neutěšitelný.

c. Zpěvy návratu

Třetí knihu rozdělil autor do osmi kapitol, které nazval jmény jejich hlavních protagonistů, se kterými jsme se setkali již v knize první a druhé, přičemž odkrýváme skutečnosti v nečekaných souvislostech.

Vracíme se na břeh moře, kde Elisewin nečekaně dospěje během jedné noci strávené v Adamsově náručí; jejím lékařem mělo být moře a Adams (neboli Thomas) je od svého poznání pravdy po ztroskotání Alliance jeho symbolickou, neoddělitelnou součástí. Elisewin nezemře, zbaví se svého strachu a stane se ženou, jež viděla v Adamsově blízkosti vše, co spatřily jeho oči.

Padre Pluche se proto musí od Elisewin odloučit, neboť ta ho už nepotřebuje. Pln pochybností o poznatelnosti světa, pravdy, moře, Boha a smyslu se vydá na cestu poznání, tentokrát již ovšem bez kněžského hábitu.

Ann Deverìa, která na břehu moře zjistila, že už nechce žádnou budoucnost, jen sbírku jednoho a toho samého okamžiku (s. 154, česky s. 165), zemře v náručí svého milence, Savignyho, stejně jako Thérèse našla smrt v náručí Thomase-Adamse. Odhalení identity Thomase a Savignyho v Knize třetí je jedním z překvapení, o nichž jsme hovořili výše – lékař Savigny, který se společně s hrstkou dalších z voru zachránil, se po léčbě a poté, co dokonce napsal o katastrofě knihu, odebral na venkov, kde poznal starostu malého městečka – pana Deverìa a jeho manželku, do které se zamiloval. Když starosta celou věc odhalil, poslal svou ženu „na léčení“ k moři. Po dlouhém hledání ji Savigny konečně našel. A Adams už zde čekal, „aby udělal, co udělat měl. Aby pomstil smrt své milované, aby se zbavil toho břemena, té zloby, té pravdy o člověku, kterou v útrokách moře našel. A byla to právě Elisewin, která se mu během společně strávené noci snažila připomenout, že pravda člověka, který stojí na břehu, je jiná než pravda v útrokách moře, že se může vydat ještě jinou cestou, že se nemusí

mstít, že se může zachránit. Ovšem Thomas-Adams už byl navždy neutěšitelný, stejně jako doktor Savigny. Oba muži odevzdali svou milovanou všudypřítomnému moři.

Příběh malíře Plassona se uzavírá sbírkou jeho prací, kterou sestavil dohromady profesor Bartleboom. Skládá se z mnohých Oceánů moří a několika portrétů Plassonovy levé ruky.

Profesor Bartleboom konečně najde ženu, které by chtěl odevzdat své dopisy a která by ho mohla milovat po zbytek života. Snaží se ji dostihnout na svých zběsilých jízdách tam a zpět mezi městečky Hollenberg a Bad Hollen, ovšem to se stane nemožným, nejprve kvůli jeho neschopnosti se rozhodnout, která z dvojčat je ta pravá, a následně proto, že ji vždy mine. Situaci, jež nabývá až groteskních rozměrů, uzavře Bartleboom smíchem, který trvá celou noc. Následně se rozhodne nikdy neoženit, dopisy v mahagonové krabici nechá vyhodit, a žije svůj život lehce až do konce. Jeho osud se uzavře jednoho rána, kdy „zavře oči a už je neotevře. Jednoduché.“ V reakci Bartlebooma na ztrátu životního snu bychom mohli vidět i Bariccovo řešení tragédie života:

Scéna Bartleboomova propuknutí v smích přichází po řadě nedorozumění a zklamání v lásce, jejichž byl sám Bartleboom obětí, a shrnuje to, co je Bariccův závěrečný postoj vůči existenci, tedy vůči přeměnit pláč, drama, ve smích, v komiku a absolutní ironii. Bartleboomův smích je téměř hysterický, ve všem identický se zoufalým pláčem, ale má smysl jako katarze v divadelní hře, která slouží da palliativo k affrontare existenční bolest.⁴⁴

Celý román se uzavírá otevřením dveří sedmého pokoje, ze kterého konečně vyjde muž, jenž nikdy nevychází. Hostinec Almayer je pustý a prázdný. Jen Dood sedí stále ve svém oblíbeném okně, a vidí ho, jak vyjde z penzionu a rozběhne se a běží „že byste řekli, že už se nikdy nezastaví.“ Z toho, co odpoledne toho samého dne vykládá dětem na pláži, čtenář pochopí, že muž ze sedmého pokoje je spisovatel, který se po celou dobu ve své samotě snažil najít ta správná slova, kterými by dokázal říci „moře“ a jeho kouzlo.

Hostinec Almayer, ve kterém našli všichni hrdinové jakési mateřské lůno, útočiště před realitou, se nakonec vznese do vzduchu a rozsype se jako vzdušný zámek, na malé kousíčky, které odletí někam daleko, kdovíkam.

d. Oceán moře

Oceán moře je alegorické znázornění odpovědi na otázku, jak žít i přes ztrátu všech snů. Hostinec Almayer symbolizuje útočiště, kde iluze, sny a utopické a naivní představy o

⁴⁴ PEZZIN, Claudio. Op. Cit, s. 50-51

La scena dello scoppio nel riso di Bartleboom, giunge dopo la serie di equivoci e delusioni d'amore di cui Bartleboom stesso è stato vittima, e sintetizza quello che è l'atteggiamento conclusivo di Baricco verso l'esistenza, cioè la volontà di trasformare il pianto, il dramma, in riso, in comicità e ironia assoluta. È una risata quasi isterica, quella di Bartleboom, del tutto identica ad un pianto disperato, ma ha un esito teatrale-catartico che serve da palliativo per affrontare il dolore esistenziale.

životě mohou existovat. Chrání je a dává jim prostor k růstu. Stojí na břehu moře, před ním, nezná život v jeho útrokách, nezná pravdu takovou, jaká je. Ovšem každé moře má svůj odliv a příliv a dříve nebo později i moře, na jehož břehu stojí penzion Almayer, vyvrhne na pobřeží pravdu, kterou nestrávilo úplně a jejíž fragmenty je možno číst v řasách a škeblích na pláži. Pravdu o pomstě a smrti jako nevyhnutelném konci každého života, ale také pravdu o možnosti smíření a katarze skrze vykupitelskou sílu humoru a nadhledu. Každý lidský život se tak může na čas uchýlit pod ochranná křídla svých představ, aby následně mohl jít dál s Bartleboomovou lehkostí. Stačí si pamatovat, že jsme „jednou viděli anděly“.

Alessandro Baricco v *Oceánu moře* nabízí čtenáři příběh vystavěný jako symfonie, ve které se hlavní motivy vracejí. První věta, druhá věta, třetí věta. Stejně jako v *Hradech hněvu*, i zde nabývá vyprávění různého tempa, i zde se příběh neubírá kupředu, ale spíše se spirálovitě točí kolem penzionu Almayer, aby se nakonec rozběhl různými směry společně s hrdiny příběhu, kteří se různými způsoby vyrovnali s návratem na pevninu.

Nelze sice žít v onirickém limbu, ale můžeme se ještě snažit zachovat něco z toho kouzla, jímž větší stařečkové mohli kdysi žehnat moři. Když už ho dnes nemůžeme požehnat, můžeme se ho snažit alespoň povědět..

Se il mare non si può piú benedire, forse, lo si può ancora *dire*.

Dire il mare. Dire il mare. Dire il mare. Perché non tutto quel che c'era nel gesto di quel vecchio vada perso, perché magari un lembo di quella magia ancora vagola nel tempo, e qualcosa potrebbe trovarlo, e fermarlo prima che sparisca per sempre. Dire il mare. Perché è quello che ci resta. Perché davanti a lui, noi senza croci, senza vecchi, senza magia, dobbiamo pur averla un'arma, qualcosa, per non morire in silenzio, e basta. (s. 210)

- Když už se moři nedá požehnat, možná se dá ještě *povědět*.

Povědět moře. Povědět moře. *Povědět moře*. Protože by se nemělo ztratit všechno to, co bylo v gestu onoho starce, protože snad cípek toho kouzla bloudí časem, a něco by ho mohlo objevit, a zastavit, dřív než navždy zmizí. Povědět moře. Protože to je to, co nám zůstává. Protože tváří v tvář moři, my kteří nemáme kříže, nemáme starce, nemáme kouzlo, přece musíme mít nějakou zbraň, něco, abychom nezemřeli v tichu, a dost. (s. 210)

3. *Seta (1996), český Hedvábí (2004)*

Na cestě mezi Francií a Japonskem, mezi skutečným a imaginárním světem

Třetí Bariccova kniha vychází v roce 1996 a od prvních dvou se liší v několika zásadních aspektech. Celý text je komponován do 65 krátkých kapitol, neexistuje zde členění na části, podčásti, kapitoly a podkapitoly jako v *Hradech hněvu* a *Oceánu moři*. Celou kapitolu navíc vždy tvoří pouze několik málo odstavců a kniha tak čítá jen něco přes sto stran.

Dalším rozdílem je i celková perspektiva příběhu. Zatímco první dva romány jsou „sborové“, tedy projevuje se v nich více hlasů, vypravěč si předává slovo s hrdiny a naopak, *Hedvábí* má pouze sólového „zpěváka“ – vše je nahlíženo vypravěčem, který se na příběh dívá očima hlavního hrdiny Hervého Joncourta, který nežil uvnitř svého života, ale:

Era d'altronde uno di quegli uomini che amano *assistere* alla propria vita, ritenendo impropria qualsiasi ambizione di *viverla*.⁴⁵

Ostatně to byl jeden z těch mužů, kteří u svého života asistují a mají za nepatřičnou jakoukoli ambici ho žít.⁴⁶

Proto také nechává ostatní, aby nakládali s jeho vlastním životem, aby mu ho plánovali jako jeho otec (s. 7), starosta městečka Lavilledieu, nebo aby mu ho úhledně přepisovali jako Balbabiou (s. 14, 16, 36), první výrobce hedvábí v jižní Francii.

Hedvábí má ale na druhou stranu s *Hrady hněvu* a *Oceánem moře* i společné prvky – děj všech tří děl je situován do 19. století, kterým je Baricco fascinován, přičemž „*Hedvábí* je bodem vrcholu a nenávratu, po kterém se projeví spisovatelův zájem pro současnou realitu.“⁴⁷ Navíc, přestože Baricco v *Hedvábí* uvádí přesná data a historické události, i zde, stejně jako v předešlých románech, vládne tajemná atmosféra, která je spjata zejména s Japonskem, nepoznanou zemí „na konci světa“.

Hedvábí, které by se svou strukturou dalo řadit spíše mezi novely než romány, se stalo Bariccovou nejprodávanější a nejúspěšnější knihou.

a. Lavilledieu

Era il 1861. Flaubert stava scrivendo Salammbô, l'illuminazione elettrica era ancora un'ipotesi e Abramo Lincoln, dall'altra parte dell'Oceano, stava combattendo una guerra di cui non avrebbe mai visto la fine. (s. 7)

Psal se rok 1861. Flaubert zrovna psal Salammbô, elektrické osvětlení bylo ještě pouhou hypotézou a Abraham Lincoln na druhé straně Oceánu vedl válku, jejíž konec nikdy neuvidí. (s. 7)

Na rozdíl od předchozích Bariccových románů je *Hedvábí* přesně zasazeno do časově omezeného období, a to počínaje rokem 1861, ve kterém se Hervé poprvé vydává na cestu do Japonska, až do roku 1897, kdy umírá, dvacet tři let po smrti své manželky Helène.

Třicet šest let, které jsou v knize obsaženy, se odvíjí rovnoměrně, lehce a přímočaře jako se odvíjí pomyslné vlákno hedvábí z klubíčka. Hervé Joncourt se nestane vojákem, jak si přál jeho otec, ale obchodníkem s larvami bource morušového. Každý rok se Hervé vydává na

⁴⁵ BARICCO, Alessandro. *Seta*. Milano : Feltrinelli 2008, s. 10

⁴⁶ BARICCO, Alessandro. *Hedvábí*. Přeložila Alice Flemrová. Praha : Eminent 2004, s. 10

⁴⁷ SCARSELLA, Alessandro. *Alessandro Baricco*. Fiesole : Cadmo 2003, s. 73: Seta tocca il punto culminante e di non ritorno dopo il quale si accentuerà l'interesse dello scrittore per la realtà contemporanea.

cestu za koupí larev, nejprve do Afriky a Indie, později, kdy jsou všechny dostupné larvy nakažené, „pořád rovně, až na konec světa, do Japonska.“

V té době je Japonsko uzavřené celému světu, za prodej vajíček bource morušového zde větší a stisknout mezi prsty japonské hedvábí je jako tisknout mezi prsty nicotu. V mysli pouhé hrstky Evropanů má Japonsko nějakou podobu a žádný z výrobců hedvábí v Lavilledieu o něm nikdy neslyšel.

Hervé se vydává do Japonska na začátku října a Baricco předkládá přesnou mapu jeho cesty za nákupem vzácných larev. Hervé Joncourt až zpětně zjistí, že jeho cesta na konec světa je vlastně cestou za snem, za neviditelným čímsi, co je nekonečné, a že vede zase zpátky domů, do reality.

b. Japonsko

Hervé Joncourt v Japonsku vajíčka bource morušového koupí, a to od Hara Keie, podivného muže, jehož bychom mohli popsat jako „daimio“ a pašeráka v jedné osobě. Hara Kei se stane v životě Hervého Joncourta velmi důležitou osobou, neboť na sebe vezme roli nejen dodavatele larev, ale také jakéhosi prostředníka mezi Hervém a jeho sny a představami, které se vtělí do postavy podivné dívky, kterou Hervé poprvé spatřil ležet Hara Keiovi u nohou. Existence této dívky je ovšem nanejvýš zpochybnitelná. Nikdo jiný kromě Hervého v Japonsku nikdy neviděl ženu, „jejíž oči nemají orientální tvar“ a on sám ji nikdy neslyšel ani promluvit, podobá se proto spíše snu a představě.

Hervé Joncourt do Japonska vykoná celkem čtyři cesty. Z první cesty přiveze své ženě Helène tuniku, kterou si ona nikdy neobleče, z druhé cesty si přiveze lísteček se čtyřmi japonskými znaky, jež dostal od dívky, která neexistuje, ze třetí vzpomínku na noc strávenou v náručí mladé Japonky, a ze čtvrté „nějaký druh zármutku.“(s. 81)

Důvodem, pro který se nomád Hervé do Japonska stále vrací, tak ve skutečnosti nejsou larvy bource morušového, ale dívka v oranžové tunice, kterou stále touží poznat, ke které se chce přiblížit.

„Vraťte se, nebo zemřu,“ stálo na lístečku, jež od ní Hervé dostal. Madame Blanche, která Hervému lísteček přeložila, je názoru, že tomu tak není, ale pokud zůstaneme v alegorickém světě tajemného Japonska, můžeme se jako čtenáři domnívat, že tomu tak skutečně je. Dívka, jež je pouhou Hervého představou a projekcí, by přestala existovat v momentě, kdy on sám by ji přestal vytvářet.

Mezi Hervém a jeho vysněnou dívkou „nikdy“ na konci světa, který je „neviditelný“, nedošlo k „ničemu“, tak jako hedvábí, kvůli kterému se Hervé do Japonska vydal, je jako

„nicota“. Ve skutečnosti se tedy vlastně nic neděje, vše se odehrává v Hervého představách a Hervé jim nechává volný průběh. Ale pouze do okamžiku, kdy kvůli nim zemře mladý chlapec, který se stal poslem těchto představ a snů, které v Japonsku, zemi tvrdých tradic, nemají právo na existenci.

Hervé Joncourt na své poslední cestě návratu symbolicky zničí všechna vajíčka, které tam toho roku koupil a vrací se do Lavilledieu, kde na něj stále trpělivě čeká jeho žena Helène, aby tam prožil zbytek života.

c. Návrat do Lavilledieu

Po svém návratu si Hervé Joncourt nechá vybudovat blízko u svého domu obrovský park s jezerem v japonském stylu, aby se tam mohl dlouho procházet a myslet na to, jak lehkou podívanou byl jeho život. O své poslední cestě do Japonska neřekne ostatním jen tolik, že vajíčka larev se otevřela dřív, než měla, na cestě, blízko u města Eberfeld.

O šest měsíců později dostane Hervé dopis psaný japonsky a podruhé se vydá za Madame Blanche, aby mu ho přeložila. Japonská kurtizána žijící v Paříži mu dopis přeloží a nahlas přečte: jedná se o milostné vyznání, při kterém japonská dívka popisuje ono „nic“, jež se mezi nimi nikdy nestalo – milostný akt, který má mít absolutní hodnotu něčeho, co se sice neodehrálo, ale má trvat věčně, a v tom samém okamžiku všechno ukončit.

nessuno potrà cancellare questo istante che accade, per sempre getterai la testa all'indietro, gridando, per sempre chiuderò gli occhi staccando le lacrime dalle mie ciglia, la mia voce dentro la tua, la tua violenza a tenermi stretta, non c'è più tempo per fuggire e forza per resistere, doveva essere questo istante, e questo istante è, credimi, signore amato mio, quest'istante sarà, da adesso in poi, sarà, fino alla fine, (...)

Quel che era per noi, l'abbiamo fatto, e voi lo sapete. Credetemi: l'abbiamo fatto per sempre. Serbate la vostra vita al riparo da me. E non esitate un attimo, se sarà utile per la vostra felicità, a dimenticare questa donna che ora vi dice, senza rimpianto, addio. (s. 98)

Nikdo nebude moci vymazat tento okamžik, který se děje, navždy budeš zaklánět hlavu a křičet, navždy přivřu oči a oddělím slzy od svých řas, můj hlas ve tvém hlasu, tvá divokost, s níž mě těsně svíráš, už není čas utéct a síla odolat, musel to být tento okamžik, a tento okamžik je, věř mi, můj milovaný pane, tento okamžik bude, odted' už bude, až do konce

(...)

To, co bylo pro nás, jsme udělali, a vy to víte. Věřte mi: udělali jsme to jednou provždy. Uchovejte si svůj život v bezpečí přede mnou. A neváhejte ani na okamžik, bude-li to užitečné pro vaše štěstí, zapomenout na tuto ženu, která vám nyní říká, bez lítosti, sbohem. (s. 91)

Hervé Joncourt strávil roky, které následovaly v míru svého parku a společnosti své ženy, Japonsko se stalo vzdálenou vzpomínkou až do chvíle, kdy Hervé po dva měsíce a jedenáct

dní po smrti své ženy, našel na jejím hrobě modré kvítky, takové, které nosila mezi prsty Madame Blanche.

Hervé se za ní znovu vydá, aby od ní získal potvrzení své domněnky – dopis psala Helène, aby manželovi darovala smír a sobě možnost alespoň na chvíli být tou ženou, kvůli které se Hervé do Japonska stále vracel.

Hervé Joncourt visse ancora ventitré anni, la maggior parte dei quali in serenità e buona salute.(...) La domenica si spingeva in paese per la Messa grande. Una volta all'anno faceva il giro delle filande per toccare la seta appena nata. Quando la solitudine gli stringeva il cuore, saliva al cimitero, a parlare con Helène. Il resto del suo tempo lo consumava in una liturgia di abitudini che riuscivano a diffenderlo dall'infelicità. Ogni tanto, nelle giornate di vento, scendeva fino al lago e passava ore a guardarlo, giacché, disegnato sull'acqua, gli pareva di vedere l'inspiegabile spettacolo, lieve, che era stata la sua vita. (s. 108)

Hervé Joncourt prožil ještě dalších dvacet tři let, většinu z nich v klidu a v dobrém zdraví.(...)

V neděli se vydával do vesnice na velkou mši. Jedenkrát do roka obešel přádelny, aby si sáhl na právě narozené hedvábí. Když mu samota svírala srdce, šel nahoru na hřbitov, promluvit si s Hélène. Zbytek svého času trávil při liturgii zvyků, které ho dokázaly chránit před zármutkem. Občas, za větrných dní, scházel až k jezeru a celé hodiny se na ně díval, jelikož se mu zdálo, že na vodě vidí nakreslenou tu nevysvětlitelnou podívanou, nevýznamnou, již byl jeho život. (s. 110)

I ve své třetí knize zůstává Baricco spisovatelem postmoderním, který čtenáři nabízí nové způsoby vyprávění, nové možnosti a cesty, kterými se literární žánr román – novela může vydávat: rozdělení místa mezi Francii a Japonsko, mezi realitu a fikci, na hranici mystéria. Odpovídá na čtenářskou touhu po iluzi a úniku z reality do představ a předkládá mu „lehkou a sladkou podívanou,“ (s. 108) vystavěnou na způsob kantilény.⁴⁸

Hrdinové *Hedvábí* jsou postavami, které si čtenář z velké části musí domyslet sám, jsou pouhými skicami definovanými několika málo črty. O Helène víme, že měla krásný hlas a malá ňadra, o Hervém, že se nestal vojákem, ale kupcem, o Balbabiouovi, že ví víc než ostatní, o Hara Keiovi, že nosí tmavé vlasy zčesané dozadu, a o tajemné dívce, že má oči, které nejsou orientálního tvaru.

Z hlediska jazykových prostředků Baricco stále sleduje svoji linii – opakování, vyšínutí z větné vazby, alegorie, metafory, anafory atd.

Kniha se uzavírá v souladu s tím, co Baricco obvykle tvrdí ohledně důležitosti příběhů a jejich vyprávění – Hervé se stane vypravěčem svého příběhu, svých cest a „díky němu obyvatelé Lavilledieu poznávali svět a děti zjišťovaly, co je to zázrak.“ (s. 108)

⁴⁸ RUSH, Kay. *Intervista ad Alessandro Baricco per Nosolomusica España*. 2005. [online] [cit 16.3.2012] První část dostupná z http://www.youtube.com/watch?v=fn2GO81_du4&feature=related

4. *City (1999), český City (2000)*

Poprvé v metropoli

Číst City je to samé, jako když jsme poprvé ve městě, které neznáme. Jedete do New Yorku, poprvé vyjdete z hotelu, a jasně že je to těžké, není jako být u vás doma. Chodíte městem, spletete se, skončíte, co já vím, v čínské čtvrti, pak řeknete ale ne, chtěl jsem jít ke katedrále, tak se otočit a jdete ke katedrále, a to je všechno, ne? Je to ten samý typ zkušenosti, trochu děsivý, trochu, ale taky vzrušující.⁴⁹

Číst City také znamená jít po hlavní ulici, která se jmenuje Gould a dojít na hlavní náměstí se jménem Shatzy Shell. Za vedlejší uličky, jež spojují čtvrti tohoto města, bychom mohli považovat Gouldovy profesory, především Taltomara a Kilroye, ale i Baldiniho a Martense. Periferii naopak symbolizují Gouldovi rodiče, oba natolik vzdálení, že o nich hlavní tepna velkoměsta téměř neví.

Hlavním hrdinou románu je „technicky řečeno génius“ Gould. Je mu třináct let, studuje na univerzitě, odpoledne tráví u fotbalového hřiště za domem buď s profesorem Taltomarem, nebo se svými dvěma přáteli – obrem Dieselem a němým vyholeným Poomerangem. Do chvíle než se jeho guvernantkou stane třicetiletá obdivovatelka Evy Braunové a Walta Disneye Shatzy Shellová, bydlí sám ve velkém domě, který „vlastně není jeho“. Jeho matka se léčí v psychiatrické léčebně a jeho otec, vojenský důstojník, mu telefonuje každý pátek večer.

Každý z obou hlavních protagonistů má navíc vedle svého života ve velkoměstě svůj vlastní vnitřní svět, který je mu útočištěm a prostředkem k úniku z reality, ve které není šťastný, ale které vší silou čelí. Gould se ve svém nitru identifikuje s boxerem Larrym Gormanem, v jehož trenérovi Mondinim vidí otcovskou figuru, kterou on sám ve svém životě postrádá. Shatzy naopak už léta namlouvá do diktafonu svůj osobní western, který dokonale evokuje westerny Sergia Leoneho, a to včetně hudby Ennia Morriconeho.

S komplikovanou realitou života v postmoderním světě a postmoderní společnosti se ovšem musejí vyrovnávat i Gouldovi profesori – Martens, Baldini, Kilroy, Taltomar. Každý svým způsobem uniká ze skutečnosti ke svým myšlenkám a teoriím. Martens k teorii jehlového podpatku, ve kterém je skrytý celý svět, Baldini k teorii o verandách, jež si stavíme

⁴⁹ RUSH, Kay. *Intervista ad Alessandro Baricco*. Op. Cit. È la stessa esperienza che si fa quando si va in una città che non si conosce. Tu vai a New York, esci dall'albergo, prima volta, e insomma, certo che è difficile, non è come essere a casa tua. Giri, sbagli, finisci in un quartiere, non so, cinese, poi dici no, ma volevo andare alla cattedrale, allora giri, vai alla cattedrale ed è tutto, no? È lo stesso tipo di esperienza, un po' spaventoso, un po', ma anche emozionante.

před domy našeho já, Kilroy k teorii o intelektuální cti a o nicotě, již je potřeba najít, aby bylo možné cokoli tvořit.

Každá postava Bariccova čtvrtého románu představuje samostatnou jednotku, samostatnou ulici či náměstí pomyslného města. A jako se ulice křížují a navazují na sebe, tak i hrdinové románu *City* spolu interagují a vytvářejí čtvrti, ve kterých bydlí jejich příběhy, ty skutečné i ty imaginární. Jejich příběhy-čtvrti pak společně tvoří ono město, takové, jaké ho známe dnes – heterogenní, rozdělené na centrum a periferii, obývané lidmi, kteří se stravují ve fastfoodech, dětmi, které neznají své rodiče a všechen svůj čas tráví na hřištích, a starci, kteří umírají sami v léčebnách dlouhodobě nemocných.

a. Gould

Hlavní třídou, která spojuje čtvrti našeho města, a tedy příběhy, které se ve městě odehrávají, je, jak už jsme si řekli, chlapec Gould.⁵⁰ Svými profesory na univerzitě je považován za génia, který to jednou dotáhne na „nobelovku“, Shatzy Shellová ovšem ví, jak je to s ním doopravdy – v noci se počůrává, když jde po ulici, bojí se, aby se ho někdo na něco nezeptal, před novináři uteče. Je to dítě, které se bojí být dítětem, chce být radši dospělým, protože si myslí, že tak ho nikdo nemůže zranit, že je to bezpečnější.

Ve svém vlastním příběhu je Gould-Gould relativně málomluvný, omezuje se na krátké popisy fotbalových situací profesoru Taltomarovi, či krátké odpovědi Shatzy nebo svému otci po telefonu. Naopak obzvláště výmluvný je obr Gould-Diesel a svým způsobem i Gould-Poomerang, který se projevuje „tak, že věci neříká“. Čtenář je po dlouhou dobu držen v neznalosti faktu, že Diesel a Poomerang jsou sice Gouldovi přátelé, ale vymyšlení, a jak píše Claudio Pezzin, mohou být v psychoanalytické interpretaci považováni za personifikaci Id a Super Ega, přičemž Gould je samozřejmě Ego.⁵¹

Gould nejvíc mluví na záchodě, kde nechává volný průchod své fantazii a vypráví příběh boxera Larryho Gormana, který je projekcí jeho samotného. Zápasy Larryho Gormana jsou pak v knize přepisovány jako rádiový či televizní přenos, jako by byl čtenář přítomen pod ringem.

Jak se ukazuje na konci příběhu, zásadní postavou pro Gouldův život byl, kromě Shatzy, profesor Taltomar, se kterým Gould sledoval fotbalové zápasy u něj za domem:

Il prof. Taltomar sta sempre sul bordo di un campo da pallone, proprio dietro la porta.
Stiamo insieme, lí, noi due. E guardiamo. (...)

⁵⁰ Jméno Gould pravděpodobně odkazuje na geniálního kanadského hudebníka Glenna Goulda (1932-1982)

⁵¹ PEZZIN, Claudio. Op. Cit, s. 94

Volevo dire che ogni tanto qualcuno tira, e la palla finisce fuori, oltre la porta, ci rotola anche vicino, alle volte, e poi si ferma, un po' più in là. Allora il portiere, di solito, fa qualche passo fuori dal campo, ci vede e ci grida Palla, per favore, la palla, grazie. E il prof. Taltomar non si muove mai, continua a guardare verso il campo, com se non fosse successo niente. Decine di volte, è successo, e noi quella palla non siamo mai andati a prenderla.(...)

Io e il professore non è che parliamo tanto, guardiamo e basta, ma un giorno mi son deciso e gliel'ho chiesto. Gli ho chiesto: Perché non andiamo mai a prenderla, quella maledetta palla? Lui ha sputato per terra un po' di tabacco e poi ha detto: O guardi o giochi. Non ha detto altro. O guardi o giochi.⁵²

Prof. Taltomar je pořád na okraji jednoho fotbalového hřiště, přímo za bránou. Stáváme tam spolu, my dva. A díváme se.(...)

No, chtěl jsem říct, že čas od času někdo vystřelí a míč skončí mimo, za bránou, kutálí se dokonce i blízko nás, někdy, a pak se zastaví, trochu víc vzadu. A tak brankář obvykle udělá pár kroků ven z hřiště, zahlídne nás a zakřičí na nás Míč, prosím, míč, díky. A prof. Taltomar se nikdy ani nepohne, dál se dívá na hřiště, jako by se nic nestalo. Už se to stalo stokrát a my jsme pro ten míč nikdy nešli, chápete?(...)

Víte, já a profesor toho spolu zrovna moc nenamluvíme, díváme se a šmytec, ale jednoho dne jsem se rozhodl a zeptal jsem se ho na to. Zeptal jsem se ho: Proč pro něj nikdy nejdem, pro ten zpropadenej míč? On vyplivl na zem trochu tabáku a pak řekl: Buď se díváš, nebo hraješ. Neřekl nic jiného. Buď se díváš, nebo hraješ.⁵³

Gould si uvědomuje, že jeho život je jako fotbalový zápas, na který on se dívá, protože se neumí vzepřít svým profesorům, kteří do něj „vkládají naděje svých šedivých životů“⁵⁴. Až po smrti profesora Taltomara a Shatzyině proslovu ohledně přijetí místa na univerzitě v Couverney, Gould najde sílu hrát a kopnout do míče.

Gould arrivò dall'altra parte della strada, si chinò e raccolse il pallone. (...) Guardò la recinzione, quanto era alta. Poi guardò il pallone. Sopra c'era scritto: Maracanà. Non aveva mai visto un pallone da tanto vicino. In realtà non l'aveva neanche mai toccato, un pallone.

Ridiede un'occhiata alla recinzione. Il gesto, lo conosceva, l'aveva visto mille volte. Lo ripassò mentalmente, chiedendosi se mai sarebbe riuscito a trasmetterlo a tutte le parti del corpo che gli fossero servite. (...)

La curva di culil bianco e nero a incontrare nell'aria la fionda di piede gamba caviglia, interno collo destro, impatto morbido perfetto che torna su lungo la carne fino al cervello (...) mentre gli occhi istintivamente si alzano a guardare quel pallone che scavalca recinzioni e dubbi, rotolando nel cielo una traiettoria come d'arcobaleno in bianco e nero.

- Sí - disse piano Gould. Era una risposta a un sacco di domande. (s. 186-187)

Gould došel na druhou stranu silnice, sklonil se a sebral míč. (...) Podíval se na plot, jak je vysoký. Pak se podíval na míč. Bylo na něm napsáno: Maracanà. Nikdy neviděl žádný míč tak zblízka. Ve skutečnosti se ho ani nikdy nedotkl, nějakého míče.

Znovu vrhl pohled na ten plot. Ten pohyb znal, viděl ho snad tisíckrát. V duchu si ho zopakoval a ptal se zároveň sám sebe, jestli bude vůbec schopný předat jej všem částem těla, které potřebuje.(...)

Křivka černobílé kůže se ve vzduchu setkává s prakem chodidla nohy kotníku, vnitřní nárt pravačky, dokonalý měkký náraz, který se vrací po mase až do mozku (...)

⁵² BARICCO, Alessandro. *City*. Milano : Feltrinelli 2007, s. 99 – 100

⁵³ BARICCO, Alessandro. *City*. Přeložila Alice Flemrová. Praha : Volvo Globator, 2000, s. 119

⁵⁴ SCARSELLA, Alessandro. Op. cit. s. 90

zatímco oči se instinktivně zdvihají, aby se podívaly na ten míč, který přeskakuje ploty a pochybnosti a vykrouží na nebi trajektorii podobnou černobílé duze.

- Ano, řekl potichu Gould. Byla to odpověď na spousty otázek. (s. 221-222)

Následně se Gould vydá svou vlastní cestou a místo, které si vybere, má sice ke Couverney hodně daleko, ale je to místo, kde se cítí nejlíp, kde může dávat průchod své fantazii, kde může být sám sebou a slavným boxerem zároveň – veřejné záchodky.

b. Shatzy

Shatzy Shellová, která nemá nic společného s benzínkami Shell, se stane Gouldovou guvernantkou poté, co jí dají pro neopodstatněnou délku hovorů výpověď z call centra, ve kterém pracovala na průzkumu o tom, zda by komiksové vydavatelství mělo ve westernovém příběhu o Baloonu Macovi nechat zavraždit jeho matku. Gould jí při svém telefonátu stihne dát své telefonní číslo.

Jejím životním snem je napsat western, proto na něm pracuje od svých šesti let. Kapitoly z historie Closingtownu městečka na divokém západě, kde se před více než třiceti čtyřmi lety zastavil čas Shatzy vypráví různými hlasy a odděluje je „hudbou“.

I ona, podobně jako Gould, měla v dětství problémový vztah s otcem, jehož si ve své fantazii připodobňovala k Adolfu Hitlerovi. Sama sebe si představovala jako Evu Braunovou (o které se mylně domnívala, že byla Hitlerova dcera nikoli milenka) a snažila se tak rekonstruovat neexistující vztah mezi sebou a otcem, snažila se svého otce milovat, i když vlastně nebylo proč.

Shatzy s sebou stále nosí dvě fotografie: na jedné je Eva Braunová, která představuje Shatzyino „mentální cvičení“, a na druhé Walt Disney, protože to byl někdo, kdo „pronajímal štěstí“.

Gouldova guvernantka představuje v City hlavní náměstí. Nechce nikam jít, nikam vést. Nechce být ani pozorovatelem svého života, ale naopak se snaží z něj vymáčknout co nejvíc. Po jedné ze svých nocí s někým neznámým říká:

Devo smetterla, pensò.

Non si finisce da nessuna parte, cosí.

Sarebbe tutto piú semplice se non ti avessero inculato questa storia del finire da qualche parte, se solo ti avessero insegnato, piuttosto a essere felice rimanendo immobile. Tutte quelle storie sulla tua strada. Trovare la tua strada. Andare per la tua strada. Magari invece siamo fatti per vivere in una piazza, o in un giardino pubblico, fermi lí, a far passare la vita, magari siamo un crocicchio, il mondo ha bisogno che siamo fermi, sarebbe un disastro se solo ce ne andassimo, a un certo punto, per la nostra strada, quale strada? , sono gli altri le strade, io sono una piazza, non porto in nessun posto, io sono un posto. (s. 154-155)

Musím s tím přestat, pomyslela si.

Takhle se nikam nedostanu.

Všechno by bylo jednodušší, kdyby ti nevštípili to, že se máš někam dostat, kdyby tě místo toho naučili, jak být šťastná a zůstat při tom nehybná. Všechny ty řeči o tvé cestě. Najít si svou cestu. A přitom jsme možná uzpůsobeni k životu na náměstí, nebo v nějakém veřejném parku, abychom se tam zastavili a nechali život ubíhat, možná, že jsme křižovatkami, svět potřebuje, abychom byli nehybní, byla by to pohroma, kdybychom jen odešli, v jistý moment, naší cestou, jakou cestou? Ostatní jsou cestami, já jsem náměstí, nevedu nikam, já *jsem* místo. (s. 183)

Gould je tou hlavní ulicí, která čtenáře k Shatzy dovede, ale ta má následně v příběhu samostatný hlas (nebo spíše hlasy). Stane se důvodem, proč Gould začne přemýšlet nad změnou života, stane se posluchačkou přednášek univerzitních profesorů, nositelkou Bariccova smyslu pro humor a absurditu a hrdinkou, která bojuje proti vyloučení lidí z jejich vlastního života – proto si nenechá postavit žádnou verandu a odmítá se někam hnát za smyslem, když smysl už je zde, v tomto okamžiku, na tomto náměstí. Když se díváme na hrdinku Shatzy, je to, jako bychom se dívali na hlavní náměstí očima všech lidí, kteří jej navštíví.

c. Profesorský sbor

Vedlejšími ulicemi, které spojují náš příběh, jsou Gouldovi univerzitní učitelé. Jejich osobní úniky z reality skrze filosofické teorie dotváří plánek postmoderního velkoměsta, jehož obyvatelé jsou více venku než uvnitř, více na ulicích, na cestách, v kancelářích, než ve svých domovech.

Profesor Martens vidí možnost smíření ve schopnosti vnímat malé, nevýznamné předměty jako nositele celých světů. Například jehlový podpatek je pro něj lepším symbolem ženství než jakákoli žena, neboť každý, kdo ho vidí ztracený na chodníku, si může vytvořit dokonalou ženu (či ženy), jež podpatek ztratila.

Michael Baldini, vlastník žlutého obytného přívěsu, jež následně prodá Shatzy, která má v plánu s ním s Gouldem, Dieselem a Poomerangem vyrazit do světa, je ideologicky za jedno se Shatzy, pokud se jedná o vyhnanství člověka vůči vlastnímu já, vůči svému domovu.

Gli uomini hanno case: ma sono verande.(...)

Su una veranda, l'uomo medio dimora spalle alla casa, seduto, per lo più seduto su una sedia provvista di apposito meccanismo atto a farla dondolare. Talvolta, componendo il quadro nella sua più accecante esattezza, l'uomo tiene in grembo un fucile carico. Sempre, guarda davanti a sé. (...) Quel uomo e quel porch, insieme costituiscono un'icona laica, eppure sacra, in cui si celebra il diritto dell'umano al possesso di un luogo suo proprio, sottratto all'indistinto essere del semplicemente assistente.(...)Tutta la condizione umana è riassunta in quel immagine. Giacché esattamente questa appare la dislocazione destinale dell'uomo: essere davanti al mondo, con alle spalle se stesso.

Lui (il prof. Baldini) pensava, davvero gli uomini stanno sulla veranda della propria vita (esuli quindi da se stessi) e che questo è l'unico modo possibile, per loro, di difendere la propria vita dal mondo, giacché se solo si azzardassero a rientrare in casa (e ad essere se stessi dunque) immediatamente quella casa regredirebbe a fragile rifugio nel mare del nulla, destinata ad essere spazzata via dall'ondata dell'Aperto, e il rifugio si tramuterebbe in trappola mortale, ragione per cui la gente si affretta a riuscire sulla veranda (e dunque da se stessa), riprendendo posizione là dove solo le è dato di arrestare l'invasione del mondo, salvando quanto meno l'idea di una propria casa, pur nella rassegnazione di sapere, quella casa, inabitale. (s. 127-128)

Lidé mají domy, ale jsou verandy.(...)

Na verandě průměrný člověk pobývá zády k domu, vsedě, a navíc na židli opatřené příslušným mechanismem sloužícím k tomu, aby se houpala. Občas, čímž se doplňuje obrázek v jeho nejoslnivější přesnosti, má ten člověk na klíně nabitou pušku. Vždy se dívá před sebe. (...) Ten člověk a ta veranda, dohromady, tvoří laickou ikonu, a přece posvátnou, v níž je oslavováno lidské právo na držení nějakého svého vlastního místa, osvobozeného od nejasného bytí pouhé existence.(a bránit ho) Celá podmínka lidské existence je shrnuta v onom obraze. Poněvadž přesně takto se jeví osudové rozmístění člověka: čelem ke světu a sobě za zády

Opravdu si myslel, že lidé stojí na verandě vlastního života (tudíž jako vyhnanci sebe samých) a že toto je pro ně jediný možný způsob, jak bránit vlastní život před světem, poněvadž pokud by se jen odvážili vejít zpátky do domu (a být sami sebou, tím pádem) okamžitě by ten dům začal couvat do křehkého útočiště v moři nicoty, a byl by předurčen k tomu, aby jej spláchl příboj Širého prostoru, a útočiště by se proměnilo ve smrtelnou past, což je důvod, proč lidé spěchají zpátky ven na verandu (a tudíž ven ze sebe samých) opět zaujmout jedinou pozici, odkud jim je umožněno zastavit invazi světa a zachránit alespoň představu vlastního domu, i přestože se musí smířit s vědomím, že ten dům je neobyvatelný. (s. 151-152)

Toto vyhnanství z vlastního osudu je vlastně klíčovým tématem celého románu – Gould, který žije za plotem svého fotbalového hřiště, Shatzy, jež je vně místa, ve kterém by mohla být zachráněna, Baldini na verandě, Martens ve světě fantazie. Podobně i Gouldův nejoblíbenější učitel Mondrian Kilroy, vědom si nečestností mezi intelektuály, ke kterým on sám také náleží, se cítí vyhnancem ze skutečného světa. Baricco o něm říká, že Kilroy je jeho „morálnější část“⁵⁵, a proto často pláče a ke konci příběhu dokonce ze všeho i zvrací. Jeho jedenáctá přednáška o Monetových Leknínkách dovádí čtenáře k poznání, že hledat cokoli konkrétního znamená hledat vlastně nicotu, a teprve v okamžiku, kdy ji najdeme, jsme schopni se od ní odvrátit a vidět totalitu. To vše ovšem znamená žít v bolesti.

Da quel 14 giugno 1983, la vita del prof. Mondrian Kilroy inclinò a una certa malinconia, coerentemente alle sue convinzioni teoriche che, dall'analisi delle *Nymphéas* di Monet, avevano concluso l'oggettivo primato della condizione del dolore come *conditio sine qua non* di una superiore percezione del mondo. Si era convinto che la sofferenza fosse l'unica via capace di condurre al di là della superficie del reale. (s. 86)

⁵⁵ RUSH, Kay. Op. Cit.

Od onoho 14. června roku 1983 začal život prof. Mondriana Kilroye tíhnout k jistě melancholii, konsekventně k jeho teoretickému přesvědčení, které z analýzy Monetových *Nymphéas* vyvodilo objektivní primát bolesti jakožto *conditio sine qua non* pro vyšší schopnost vnímání světa. Nabytí přesvědčení, že utrpení je jedinou cestou schopnou nás dovést až za povrch skutečnosti. (s. 103)

Profesor Taltomar oproti tomu není nikdy na univerzitě. Jak jsme již uvedli výše, sleduje s Gouldem fotbalové zápasy. Profesor Taltomar je dalším z vyhnanců svého života, ale má tolik cti, aby Gouldovi ukázal směr, kterým se vydat, pokud by chtěl na svém úřadu něco změnit. Po Taltomarově smrti se Gould začne toulat po ulicích, přestane chodit na univerzitu a nakonec se rozhodne ten míč zvednout a podat.

City je první Bariccův román z dnešní doby. Autor se zde vysmívá postmodernímu konzumu, odmítá neustálou touhu někam směřovat, něco dokázat, něčím být. Ukazuje, že i maličkosti každodennosti mohou mít a mají svůj smysl. Nositelem vitálního optimismu a pozitivního přístupu k životu je Shatzy Shellová. Ztělesněním revolty proti tomu, co svět vnucuje, je génius Gould šťastný jako hlídač na veřejných záchodech.

V Closingtownu se znovu rozběhne čas. Ovšem, jak připomíná Melissa Dolphin, život i nadále zůstává duelem.

5. *Senza sangue* (2002), česky *Bez krve*

Záchrana je v dokonalosti a kráse

V roce 2002 vychází Bariccova druhá krátká próza – *Senza sangue*. Příběh knihy, která má sotva osmdesát stran, se odehrává během dvou dnů, jež jsou vzdáleny jeden od druhého padesát dva let. Jako čtenáři jsme přímými svědky pouze dvou scén z celého dramatu: té počáteční, jež svou rychlostí a intenzitou připomíná prvních osm minut filmu *Takoví normální zabijáci* (jak o nich právě Baricco píše: „Filmy dnes už nezačínají pomalu jako kdysi. Zhasnou světla a film vybuchne přímo před vámi.“⁵⁶), a té finální, ve které v náznacích čteme jádro celého příběhu.

⁵⁶ BARICCO, Alessandro. *Quegli otto minuti di Natural Born Killers*. [online] [cit 7. 3. 2012] Dostupné z http://www.oceanomare.com/ipsescrisit/articoli_letteratura/natural.htm

a. Jedna – prvních osm minut

Celá první část novely *Bez krve* se odehrává, jak udává Alessandro Scarsella, v sedmi scénách⁵⁷:

- 1) Manuel Roca se snaží schovat své děti do bezpečí před třemi muži, kteří přijeli starým mercedesem před farmu Mato Rujo. Chlapce s puškou schová do stodoly a děvče do jakési díry v zemi, kterou zavře poklopem
- 2) Ozbrojené střetnutí mezi třemi muži – Salinas, El Gurre a dvacetiletý Tito napadnou Rocu, kterého Tito postřelí
- 3) Salinasův retrospektivní monolog, z něhož se dozvídáme, že Manuel Roca vedl během blíže neurčené války nemocnici, ve které se vraždilo a dělali tam pokusy na lidech
- 4) Rocův syn s puškou vstoupí na scénu a chce, aby agresori odešli, Salinas ho rozstřelí samopalem
- 5) Roca je zavražděn El Gurrem
- 6) Tito objeví holčičku v díře pod poklopem, ale nedokáže (anebo nechce) to říct ostatním
- 7) Požár celé farmy, jež zázrakem přeživší Nina opustí o tři dny později se zpoceným mužem, který jede okolo na koni.

Celá situace připomíná akční film nejen vzhledem k ději jako takovému, ale také k formálním prostředkům, které Baricco používá – jednoduché nebo nedokončené věty, tři tečky, jež evokují ticho, velká písmena jako křik, dialogy, ve kterých se rychle střídají mluvčí, situační napětí dokresluje vulgarismy.

Čtenáři příběh vybuchl před očima, je vržen dovnitř, přímo do děje, a musí se snažit z indicií pochopit, o co vlastně jde, proč ti tři muži přišli Manuela Rocu zabít, vždyť válka už skončila. Jak postupně vyplyne, všichni tři se přišli za něco pomstít, přímo Rocovi se mstí pouze Salinas, jehož bratr byl za války v Rocově nemocnici, kde ho svými experimenty přivedli do stavu demence. El Gurre se chce pomstít za smrt své ženy a dcer, Tito za den, kdy mu přinesli v šátku oči jeho otce.

Pomsta je hlavní linie, kterou tento příběh sleduje. Pomsta, která na sebe bere alespoň nějakou podobu, hlavní je se pomstít za to, co se stalo, je jedno, komu, důležité je vykonat pomstu. Takto na farmě Mato Rujo najde smrt nejen Manuel Roca, ale i jeho malý syn. Nina je ušetřena, neboť v dokonalosti kruhu, skořápky, do níž se v díře pod poklopem uzavřela, najde ona záchranu a Tito, jenž ji tam objeví, znovu prožije všechny chvíle, kdy on sám vyhledával přesně tuto uzavřenou polohu. A prožije takový mír, který už nikdy poté nepozná.

⁵⁷ SCARSELLA, Alessandro. Op. cit, s. 103

Con una mano si aggiustò la gonna.(...) Rannicchiata su un fianco si mise a cancellare tutte le imprecisioni. (...) Le piaceva quell'ordine. Se sei una conchiglia, è importante l'ordine. Se sei guscio e animale, tutto deve essere perfetto. L'esatezza ti salverà. (s. 16-17)

C'era una bambina, là dentro, rannicchiata sul fianco, le mani nascoste tra le cosce, la testa piegata leggermente in avanti, verso le ginocchia.(...)Era un animale nella sua tana. Tito sentì tornargli addosso la sensazione provata mille volte nel trovare quella esatta posizione, tra il tepore delle lenzuola o sotto qualche sole di pomeriggio da bambini. Le ginocchia piegate, le mani in mezzo alle gambe, i piedi in bilico. La testa piegata leggermente in avanti a chiudere il cerchio. Dio, com'era bello, pensò.(...) Era tutto così ordinato. Era tutto così copiato.

Esatto. (s. 32)

Jednou rukou si upravila sukni (...). Schoulená na boku začala mazat všechny nepřesnosti (...). Líbil se jí ten řád. Když jsi mušle, je důležitý řád. Když jsi skořápka i zvíře, všechno musí být dokonalé. Přesnost tě zachrání.

Bylo tam děvčátko, tam uvnitř, schoulené na boku, s rukama schovanými mezi stehny, a hlavou lehce skloněnou, směrem ke kolenům (...). Bylo to zvíře ve svém doupěti. Tito ucítil, jak se mu vrací ten pocit, který zakusil už tisíckrát, když se schoulil do přesně téhle polohy, ve vlahé posteli nebo pod slunečními paprsky dětského odpoledne. Pokrčená kolena, ruce mezi nohama, chodidla v rovnováze. Hlava lehce skloněná, aby uzavřela kruh. Bože, to byla krása, pomyslel si.(...). Všechno bylo tak uspořádané. Všechno bylo tak úplné.

Přesné.

b. Dvě – bez krve

Jedna prázdná stránka a jsme na konci příběhu. Od dvojnásobné vraždy na farmě Mato Rujo uplynulo padesát dva let. Starší elegantní dáma v černém kostýmku kráčí ulicemi moderního města až k stánku s lístky do loterie, ve kterém si čte starý prodavač s brýlemi. Ta dáma si jeden tiket koupí a mezitím zapřede s mužem rozhovor. Následně ho pozve na skleničku, přičemž velmi brzy vyplyne, že starý muž „je jediný dosud živý ze tří mužů, kteří před mnoha lety zabili jejího otce, a ví, kdo je ona a že jela tak daleko, aby ho našla“ (s. 45-46), stejně jako že této dámě „když byla malá holka, říkali Nina. Ale všechno skončilo v ten den.“ (s. 46)

Nina začne vyprávět svůj život, svoje různé identity – stala se postupně dcerou lékárníka jménem Dulce, manželkou hraběte Torrelavid a matkou jeho tří dětí, Donnou Sol, bláznivou dědičkou (z pohledu příbuzných hraběte), a poté, co utekla z psychiatrické léčebny, nezvěstnou.

Oproti první části, ve které externí vypravěč v sedmi obrazech popisuje události jednoho jediného večera, je druhá část velice syntetizujícím vyprávěním, neboť skrze rozhovor, který spolu vedou dva lidé, co prožili svůj život jako neodvratitelný následek onoho večera, popisují celých padesát dva let, které je od oněch událostí dělí. V posledních několika málo minutách onoho pomyslného filmu tedy vidíme jeho celý děj – pomstu na Salinasovi, malou holčičku Dulce v zadní části lékárny, kterou její opatrovník, otcův přítel, prohrál v kartách, čtrnáctiletou vdávající se Donnu Sol, němou matku tří dětí, pomstu na El Gurreovi. Ale také

hraběte Torrelavid, který Donnu Sol ušetřil smrti, Titův život zmařený pomstou. Přišla Nina-Dulce-Donna Sol spáchat pomstu i na Titovi? On si to celý večer myslí. Ona chce ale pochopit proč, proč zabili jejího otce ve chvíli, když už byla válka u konce, proč mu nedali možnost spravedlivého soudu, co je vedlo k tomu, aby se mstili jako zvířata a chladnokrevně zabili i jejího bratra.

- Stavamo combattendo una guerra. (...)
- Credevamo in un mondo migliore.
- Cosa vuol dire? (...)
- Cosa vuol dire un mondo migliore?
- Un mondo giusto, dove i deboli non devono soffrire per la cattiveria degli altri, dove chiunque può avere dritto alla felicità. (...)
- E abbiamo lottato per quello, per poter fare quello che era giusto.
- Sparando ai bambini?
- Sì, se era necessario.
- Ma cosa dice? (...)
- È come la terra.
- ...
- ...
- ...
- Non si può seminare senza prima arare. Prima si deve spaccare la terra. (...)
- C'erano un sacco di cose che dovevamo distruggere per poter costruire quello che volevamo, non c'era altro modo, dovevamo esser capaci di soffrire e impartire sofferenza, chi avrebbe tollerato più dolore, avrebbe vinto, non si può sognare un mondo migliore e pesare che te lo consegneranno solo perché lo chiedi, quelli non avrebbero mai ceduto, bisognava combattere e una volta che l'avevi capito non faceva più differenza se erano vecchi o bambini, tuoi amici o nemici, stavi spaccando la terra, non c'era niente da fare, non c'era un modo di farlo che non facesse male. (...) Noi lo facevamo per un mondo migliore, lo capisce cosa voglio dire? , stavamo restituendo a milioni di uomini una vita decente, e la possibilità di essere felici. (...) Cosa vuole che sia un bambino che muore contro un muro, o dieci bambini, o cento, bisognava spaccare la terra e noi l'abbiamo fatto, milioni di altri bambini aspettavano che lo facessimo, e noi l'abbiamo fatto, forse lei dovrebbe...
- Lei ci crede davvero?
- Certo che ci credo.
- Dopo tutti questi anni lei ci crede ancora?
- Perché non dovrei?
- La guerra l'avete vinta. Questo le sembra un mondo migliore? (s. 65-67)
- Byli jsme ve válce.(...)
- Věřili jsme v lepší svět.
- Co to znamená? (...)
- Co to znamená lepší svět?
- Správný svět, kde slabí nemusejí trpět kvůli tomu, že ostatní jsou zlí, kde kdokoli může mít právo na štěstí. (...)
- A bili jsme se za to, abychom mohli dělat to, co bylo správné.
- Střelením na děti?
- Ano, pokud to bylo nutné.
- Ale co to říkáte? (...)
- Je to jako s půdou.
- ...
- ...
- ...
- Není možné sít bez toho, aby se nejprve oralo. Nejprve musíte nakypřit půdu.(...)

- Byla spousta věcí, které jsme museli zničit, abychom mohli vytvořit to, co jsme chtěli, neexistoval jiný způsob, museli jsme být schopní trpět a rozdělit utrpení, kdo by snesl více bolesti, ten by vyhrál, nemůžete snít o lepším světě a myslet si, že vám ho odevzdají jen proto, že to žádáte, tamti by se nikdy nevzdali, bylo potřeba bojovat a ve chvíli, kdy jste to pochopili, už nebyl rozdíl v tom, jestli to byli starci nebo děti, vaši přátelé nebo nepřátelé, kypřili jste půdu, nedalo se nic dělat, neexistoval způsob, jak to udělat, aby to nebolelo. (...) My jsme to dělali pro lepší svět, chápete, co chci říct?, vraceli jsme milionům lidí slušný život, a možnost být šťastní (...) Co chcete, aby znamenalo jedno dítě, které zemře u zdi, nebo deset dětí nebo sto, bylo potřeba nakypřit půdu a my jsme to dělali, miliony jiných dětí čekali, až to uděláme, a my jsme to udělali, možná vy byste měla...
- Vy tomu opravdu věříte?
- Jistě, že tomu věřím.
- Vy tomu po všech těchto letech pořád věříte?
- Proč bych neměl?
- Válku jste vyhráli. Tohle vám připadá jako lepší svět?

To je vysvětlení, které Nině dává Tito, ale ona stejně dobře ví, že vrazi jejího otce a bratra v hlavě neměli nic jiného než pomstu, která je zaslepila. Tito ovšem trvá na svém, Nina to nemůže pochopit. Nakonec se rozpláče.

I v okamžiku, kdy se ho Nina zeptá, jestli by mu nevadilo se s ní milovat, si stále myslí, že Nina za ním přišla jen proto, aby se pomstila. V hotelovém pokoji ho ale Nina ani nezastřelí, ani neotráví, jak on předpokládá. Naopak, přestože jsou staří, Nina a Pedro Cantos (Titovo skutečné jméno) se spolu milují.

Poi si girò, si avvicinò a Pedro Cantos, e fece quello per cui aveva vissuto. Si rannichìò alle sue spalle: tirò su le ginocchia verso il petto: allineò i piedi fino a sentire le gambe perfettamente appaiate, le due cosce morbidamente unite, le ginocchia come due tazze in bilico una sull'altra, le caviglie separate da un nulla: si strinse un po' tra le spalle e fece scivolare le mani, unite, in mezzo alle gambe. Si guardò. Vide una vecchia bambina. Sorrise. Guscio e animale.

Allora pensò che per quanto la vita sia incomprensibile, probabilmente noi la attraversiamo con l'unico desiderio di ritornare all'inferno che ci ha generati, e di abitarvi al fianco di chi, una volta, da quell'inferno, ci ha salvato. Provò a chiedersi da dove venisse quell'assurda fedeltà all'orrore, ma scoprì di non avere risposte. Capiva solo che nulla è più forte di quell'istinto a tornare dove ci hanno spezzato, e a replicare quell'istante per anni. Solo pensando che chi ci ha salvati una volta lo possa poi fare per sempre. In un lungo inferno identico a quello da cui veniamo, Ma d'impovviso clemente. E senza sangue.

L'insegna sgranava da fuori il suo rosario di luci rosse. Sembravano bagliori di una casa in fiamme.

Nina appoggiò la fronte alla schiena di Pedro Cantos. Chiuse gli occhi e si addormentò. (s. 80-81)

Pak se otočila, přiblížila se k Petrovi Cantosovi a udělala to, pro co žila. Přitulila se k jeho zádům: přitáhla si kolena k hrudníku: natáhla chodidla tak, aby cítila nohy dokonale spárované, stehna měkce sjednocená, kolena jako dva hrnky v rovnováze jeden na druhém, kotníky oddělené ničím: stiskla trochu ramena a vklouzla rukama, sepjatýma, mezi nohy. Podívala se na sebe. Uviděla staré děvčátko. Usmála se. Skořápka a zvíře.

A tak pomyslela, že přestože život je nesrozumitelný, my jím pravděpodobně procházíme s jediným přáním vrátit se do pekla, které nás stvořilo, a bydlet tam po boku toho, kdo nás, kdysi, z toho pekla zachránil. Pokusila se položit si otázku, odkud pochází ta absurdní věrnost hrůze, ale zjistila, že na to nemá odpověď. Chápala jen, že není nic silnějšího než tento pud k návratu tam, kde nás zlomili, a k opakování toho okamžiku po léta. S pouhou myšlenkou na to, že kdo nás jednou zachránil, bude to moci dělat navždy.

V dlouhém pekle identickém s tím, ze kterého pocházíme. Ale ničeho nic shovívavém. A bez krve.

Světelný nápis se venku modlil svůj růženec červených světél. Vypadaly jako záblesky hořícího domu.

Nina si opřela čelo o záda Pedra Cantose. Zavřela oči a usnula.

Tito Ninu před lety zachránil, neboť ho zasáhla přesnost, kterou ztělesňovala.⁵⁸ Dokonalost a krása, dalo by se říci, neboť, jak píše Alessandro Scarsella:

Na poslední stránce, kterou na Bariccovu radu čteme pomalu⁵⁹, zachraňuje Nina Pedra Cantose. I ona prošla fází pomsty za smrt svých nejbližších – zemřeli Salinas i El Gurre, k Titovi ale nepřichází, aby se pomstila, ale aby ukončila řetězec války a pomsty vykupitelským návratem ke kráse-dokonalosti kruhu, skrze kterou před lety zachránila sebe, skrze mír, který tehdy pocítil Pedro Cantos, a skrze akt lásky, který si navzájem darují. Protože válku a pomstu nelze ukončit jinak než mírem a láskou.

6. *Questa storia (2005), česky Tento příběh*

Na kolech po trati vlastního života

Nevím, jestli je narativní radikalismus Alessandra Baricca náhoda. Čili zda je umíněné psaní románů, jako kdyby ještě existovaly silné příběhy, příkladné příběhy hodné vypravování, skandál, anachronismus nebo mrknutí na publikum, anebo je to spíš čirá namyšlenost – jakýsi titanismus a/nebo kult spisovatele, a psaní obecně. Stává se mi ovšem, jako čtenáři, že se celý nechám, a rád, pohltit tou hrou, a tedy že čtu od začátku do konce tahle Bariccova „jako by“, tedy jeho příběhy (i ty nepravděpodobné, hlavně ty nepravděpodobné) a během celých dlouhých stran se zapomínám sám sebe ptát na Bariccovu fenomenologii. Tedy na jeho stylistický mimetismus (zde, v jeho posledním románu můžeme napočítat tři různé bariccy podle různých vypravěčských „já“), na jeho literární samolibost, na časté vpády na území vznešenosti a zázračna, na neodmyslitelné kupení se téměř všech ingrediencí klasického románu: život, smrt, sex, krev, láska, válka, dějiny. Ale na druhou stranu mu to přece nemůžeme dávat za vinu, Bariccovi, že jeho obecně známý a téměř maniakální kult Spisovatele nakonec téměř vždy vytváří knihy, které poté, co byly napsány, jsou dokonce čteny, s potěšením měnícím se podle toho, jak moc mýtus (tentokrát mýtus automobilu), o kterém se pojednává, rozezná čtenářovy struny.⁶⁰

⁵⁸ SCARSELLA, Alessandro. Op. Cit., s. 109: A ben vedere, l'esattezza è tra le definizioni dell'ultima estetica del bello possibile nella postmodernità e in conformità con le *Lezioni americane* di Italo Calvino, quella che si conferma anche in questo caso come un criterio al quale Baricco è rimasto sempre fedele, inserendo immancabilmente il termine in ogni sua opera, almeno una volta. La scoperta della bambina nascosta costituisce dunque per Tito la possibilità di un'alternativa estetica al male, la dostoevskiana redenzione del mondo per via della bellezza-esattezza.

⁵⁹ Chat s čtenáři k příležitosti vydání Senza Sangue v srpnu 2002, [online] [cit 17. 3. 2012] dostupné z <http://www.oceanomare.com/news/archivio/chatss/chatsenzasangue.htm>

⁶⁰ SERRA, Michele. *Il motore dio del secolo*. La Repubblica 11 novembre 2005, s. 59. Non so se l'oltranzismo narrativo di Alessandro Baricco costituisca un "caso". Se, cioè, ostinarsi a scrivere romanzi come se ci fossero ancora storie potenti, storie esemplari da raccontare, sia uno scandalo, o un anacronismo, o un ammicco al pubblico, o piuttosto pura presunzione - una specie di titanismo e/o divismo dello scrittore, della scrittura. Mi capita però, da lettore, di cadere per intero, e volentieri, in quel gioco, e dunque di leggere da capo a fondo i

Šestý prozaický text Alessandra Baricca nepostrádá, jak píše Michele Serra, žádnou z ingrediencí klasického románu. Hlavním hrdinou je Ultimo Parri, chlapec a následně muž „se zlatým stínem“. Je mu pět let, když vidí první automobil, devatenáct, když vidí krveprolití u Caporetta, dvacet pět, když potká lásku svého života, a o mnoho více, když umírá, sám, daleko od místa, kde se narodil.

Tento příběh je příběhem o automobilech a cestách. Za určitý typ či model automobilu by se mohl považovat každý z nás, a cesta či trať, po které se automobil vydává, by pak představovala naši životní pout'. Ultimo Parri prožil svůj život jako automobil, který pro sebe hledal dokonalý okruh, trať s osmnácti zatáčkami. Nehledal cestu, která by někam vedla, ale cestu, která se uzavře sama v sobě. Jako život od narození ve smrti.

Alessandro Baricco rozdělil román do sedmi částí: „Ouvertura“, „Ultimovo dětství“, „Památník na Caporetto“, „Elizaveta“, „1947, Sinninghton, Anglie“, „1950 Tisíc mil“ a „Epilog“. Kniha postrádá číslování kapitol, každá část má svého vlastního vypravěče (a příběh je tak pokaždé nahlížen z optiky jiné postavy) a tvoří samostatnou uzavřenou jednotku uvnitř celého příběhu. Jako by Baricco z života svých postav vystříhl vždy jen několik okamžiků, a to navíc vzdálených od sebe mnoho let. Takové „tříštěné“ vyprávění vyvolává dojem velké heterogenosti celého textu, dalo by se říci skoro až nekoherentnosti, která je navíc podtržena mnohostí stylů, které při vyprávění používá, od počátečního post-futurismu, téměř komických dialogů a dávných příběhů vyprávěných pamětníky, po memoriál a deníkové zápisky.⁶¹ Ovšem díky trati Ultimova života, po které se *Tento příběh* ubírá a v jejíchž zatáčkách lze číst všechny tyto epizody, drží román svou jednotu.

a. Ultimovo dětství

Poté, co jsme v úvodu svědky prvního automobilového závodu, který se vůbec kdy odehrál, uvádí Baricco čtenáře na piemontský venkov, kde Libero Parri, otec Ultima Parriho, otevře první automechanickou dílnu široko daleko, protože věří, že v automobilu je

come se di Baricco, cioè le sue storie (anche quelle inverosimili, soprattutto quelle inverosimili) dimenticando per parecchie pagine consecutive di interrogarmi sulla fenomenologia di Baricco. Cioè sul suo mimetismo stilistico (qui, in questo ultimo romanzo, si contano perlomeno tre baricchi differenti a seconda dei diversi io narranti), sul suo autocompiacimento letterario, sulle frequenti incursioni nel sublime e nel meravigliato, sull'immancabile affastellarsi di quasi tutti gli ingredienti del Romanzo Classico, la vita la morte il sesso il sangue l'amore la guerra la Storia. E d'altra parte, mica gliene possiamo fare una colpa, a Baricco, se il suo risaputo e quasi maniacale culto dello Scrittore genera, alla fine, quasi sempre libri che dopo essere stati scritti vengono addirittura letti, con godimento variabile a seconda che il Mito trattato (questa volta il mito dell'automobile) incontri più o meno direttamente le corde del lettore.

⁶¹ OLIVERI, Dario. *La guerra, l'amore, i motori. Esce il nuovo libro di Baricco*. [online] [cit 17. 3. 2012] dostupné z http://www.repubblica.it/2005/k/sezioni/spettacoli_e_cultura/librobaricco/librobaricco/librobaricco.html

budoucnost. To se rodině Parri potvrdí díky hraběti d'Ambrosinimu, který nabídne Liberovi Parrimu místo osobního mechanika během automobilových závodů, jichž on sám se účastní jako pilot. Libero nabídku s požehnáním své ženy Florence přijme. Po skončení závodní sezóny je ale stejně nucen podniknout cestu do Turína k jednomu z prvních automobilových odborníků – panu Gardinimu (zakladel FIATu), aby se ho zeptal, zda má podle něj mechanická dílna smysl.

Na venkově má podle Gardiniho smysl spíše kamion a Libero Parri se tak stane výhradním prodejcem nákladních vozů Itala v Piemontu.

Večer pak při procházce s otcem začne Ultimo v duchu stavět okruh svého života, jež se mu začal rýsovat v mlze turínské noci.

Quando finirono il primo giro, Ultimo si ritrovò davanti a una vetrina che aveva già visto e che mai si sarebbe aspettato di rivedere in vita sua. Ne rimase stupefatto. Avevano camminato senza pensare, come fanno quelli che si perdono: ma la città li aveva riportati lí, come un cane pastore. Mentre suo padre tirava diritto, continuando a recitare il rosario del sangue e della terra, lui, seguendolo, cercò di capire cosa, precisamente, era successo, e perché un'inezia del genere lo aveva turbato. Forse era la nebbia, o le storie di suo padre, ma gli venne da pensare che se avessero proseguito così, per ore, alla fine *sarebbero scomparsi*. Sarebbero stati deglutiti dai loro passi. Perché di solito camminare è sommare dei passi, ma quello che loro due stavano facendo, lí, era sottrarli, in un calcolo esatto che periodicamente riportava allo zero. Pensò alla purezza, indiscutibile, di quel cammino alla rovescia. E per la prima volta, seppur in modo confuso, intuì che ogni movimento tende all'immobilità, e che bello è solo l'andare che conduce a se stesso. Qualche anno dopo, sul rettilineo di una pista d'atterraggio, in terra straniera, Ultimo avrebbe fatto di quell'intuizione il disegno consapevole della sua vita.⁶²

Když dokončili první kolečko, Ultimo se ocitl před výlohou, kterou už viděl a kterou by neočekával, že ještě někdy v životě uvidí. Byl z toho udivený. Chodili bezmyšlenkovitě, jako ti, kdo se ztratí: ale město je přivedlo zpět, jako ovčácký pes. Zatímco jeho otec šel stále rovně a dál odřikával růženec krve a země, on ho následoval a snažil se pochopit, co přesně se stalo, a proč ho taková maličkost znepokojila. Možná to bylo mlhou, nebo historkami jeho otce, ale napadlo ho, že kdyby takto pokračovali, celé hodiny, nakonec *by zmizeli*. Spolkly by je jejich vlastní kroky. Protože chodit obvykle znamená počítat kroky, ale to, co tam dělali oni dva, , bylo odečítání, v přesném výpočtu, který je periodicky vracel na nulu. Pomyslel na čistotu, nepopíratelnou, té chůze na ruby. A poprvé, i když zmateně, vytyčil, že každý pohyb míří k nehybnosti, a že hezká je jen chůze, která vede sama k sobě.

Několik let poté, na přímočarosti přistávací dráhy, v cizí zemi, vytvoří Ultimo z tohoto tušení vědomý náskres svého života.

Ultimovo dětství skončí nedlouho po cestě do Turína. Něco v jeho „osobním automobilu“ se porouchá v den, kdy se při závodě vybourá dvojice D'Ambrosini Parri. Hrabě zemře a to, co bude s Ultimovým otcem, se dozvídáme až o mnoho stran dále. Baricco uzavírá Ultimovo dětství takto:

Ultimo mise il motore al massimo e si chinò sulla moto, perché aveva qualcosa da dirle, e voleva che sentisse bene. Le disse che lui doveva arrivare prima della morte, e ce l'avrebbe

⁶² BARICCO, Alessandro. *Questa storia*. Milano : Feltrinelli 2007, s. 56 – 57

fatta sicuramente se solo lei si comportava bene. Le disse di guardare come la strada ha deciso di aiutarli e si era messa tutta dritta, perché arrivassero prima. E le spiegò che la bellezza di un rettilineo è inarrivabile, perché in essa è sciolta qualsiasi curva, e insidia, in nome di un ordine clemente, e giusto. È una cosa che possono fare le strade, le disse, e che invece non esiste nella vita. Perché non corre dritto il cuore degli uomini, e non c'è ordine, forse, nel loro andare. (s. 68)

Ultimo dal motor na maximum a naklonil se k motorce, protože jí chtěl něco říct, a chtěl, aby dobře slyšela. Řekl jí, že on musí přijít dřív než smrt, a určitě to dokáže, pokud ona bude poslouchat. Řekl jí, aby se podívala na to, jak se cesta rozhodla jim pomoci a celá se narovnála, aby přijeli dřív. A vysvětlil jí, že krása přímočarosti je nedostižná, neboť se v ní rozpustila jakákoli zatáčka, a nástraha, ve jménu dobrotivého a spravedlivého pořádku. To je něco, co můžou dělat cesty, řekl jí, a co ale neexistuje v životě. Protože lidská srdce neběží rovně, a není řád, asi, v jejich rytmu.

b. Památník Caporetta

O Caporettu toho víme dost málo, protože to je příběh, který my Italové neradi vyprávíme a ani jej nechceme poslouchat, všichni známe slovo „Caporetto“, používáme ho i v mluvě, ale ve skutečnosti je málo těch, kteří opravdu vědí, co se tam stalo. Právě Caporetto byla v podstatě závrtná zkušenost s chaosem pro ty, kteří ho zažili jak ve chvíli, kdy se zrodila porážka, tak v okamžiku, kdy se z něj stal kolektivní boj stovek a tisíců lidí.⁶³

Baricco popisuje zmatek a chaos klíčových bojů v Itálii během první světové války. Ukazuje, že vítězství někdy nemusí záviset na síle či přesile, ale na morálce, kterou si vojsko udržuje, a proto není těžké prohrát, pokud morálka mužů upadá a oni jsou schopní se vzdát pouhé hrstce protivníků, protože pokud se vzdají, sice prohrají, ale válka tak bude u konce. Baricco v této části předává slovo otci kapitána, pod kterým sloužil Ultimo a který byl zastřelen po bitvě u Caporetta jako dezertér. Starý muž se snaží najít pravdu o bojích onoho dne, snaží se zjistit, jestli byl jeho syn opravdu zrádce, nebo zda by se tato kapitola v knize historie neměla psát spíše nějak jinak. Těmi, kdo mu odpovídají na jeho otázky, jsou Cabiria a Ultimo, ale také vojenský lékař a všichni ti, které našel, aby vrátil čest památce svého syna. Válka nicméně navždy zůstane něčím, před čím není možné se zachránit. Válka ničí celé životy, nejen ty, které v ní skončily, ale i ty, které po ní pokračují.

(...) la loro morte, fosse alla fine un incidente accessorio, quasi una conseguenza naturale, visto che loro erano nella morte già da tempo, la respiravano da un'eternità, e in definitiva ne erano contagiati prima ancora di esserne colpiti, come arrivò a pensare Ultimo, al fronte, scoprendo che altrove la morte era un accadimento, ma lì era invece una malattia, da cui era

⁶³ BARICCO. Alessandro. *Com'è nata Questa storia*. Tratto dal film di 6 minuti, realizzato da Guido Chiesa. [online] [cit 25. listopadu 2011]. Dostupné z

http://www.oceanomare.com/news/archivio/qsstoria_uscita.html#film

Di Caporetto si sa abbastanza poco perché è una storia che noi italiani non amiamo raccontarci o sentirla dire, tutti noi possediamo il termine “Caporetto”, lo usiamo anche nel linguaggio, ma poi in realtà sono pochi quelli che sanno cosa è successo là. Fu Caporetto sostanzialmente un'esperienza vertiginosa di caos per quelli che lo vissero sia nel momento in cui nacque la disfatta sia nel momento in cui si tradusse in una lotta collettiva di centinaia e migliaia di persone.

inimmaginabile guarire. Usciremo da qui, vivi, ma resteremo morti per sempre, diceva. (s. 87)

(...) jako by jejich smrt byla nakonec jen nějaká vedlejší nehoda, téměř přirozený důsledek, vzhledem k tomu, že oni byli ve smrti už tak dlouho, dýchali ji od nepaměti, a skutečně jí byli nakaženi ještě předtím, než je zasáhla, jak si Ultimo začal myslet, na frontě, když si uvědomil, že jinde byla smrt událost, ale tam to byla nemoc, a bylo nemyslitelné, že by se z ní někdo uzdravil. Vyvážneme odsud, živí, ale zůstaneme mrtví už navěky, říkal.

Na závěr Ultimo vypráví otci svého kapitána svůj záměr postavit perfektní okruh, ve kterém se bude odrážet celý jeho život a bude „vzdálen jakékoli nedokonalosti.“

Konstrukce Ultimova okruhu je klíčová pro celý román, stejně jako se tato trať uzavírá a vede sama k sobě (jak to Ultimo začal tušit už při obcházení onoho turínského bloku), i každý jednotlivý život se sám v sobě uzavírá a žádná cesta nikam nevede. Pro Ultima navíc postavení oné trati znamená navrácení pořádku světu nacházejícímu se uprostřed chaosu. Položením osmnácti zataček, jedné za druhou v přesném sledu a bez toho, aby se z nich vytratil jediný západ slunce, Ultimo podá obraz toho, co mělo v každém okamžiku svůj smysl (přestože to tak nevypadalo).

c. Elizaveta 1923 – 1939 – 1969

Třetí část nazvaná Elizaveta je sepsána formou velmi neformálních deníkových záznamů mladé ruské šlechtičny, která musela po revoluci v roce 1917, při které zemřeli její rodiče, opustit Rusko. Deník je psán ve třech časových obdobích. A to v roce 1923, kdy Elizaveta žije v Americe a společně s Ultimem pracuje pro výrobce pianin, firmu Steinway & Sons. Od města k městu převázejí nákladním automobilem pianina, která instalují do domácností, a Elizaveta na nich po nějakou dobu zdarma vyučuje hru na klavír. Pokud se hra zákazníkovi zalíbí, pianino si koupí. Pokud zákazníka hra na klavír nezaujala, Ultimo pianino zase rozloží, naloží do vozu a následně sestaví v domě u dalšího zákazníka.

V roce 1923 je Ultimovi dvacet pět let a Elizavetě jednadvacet, Elizaveta v deníku popisuje Ultimův zájem o její osobu i svoji touhu být zase bohatá. Barvitě také vykresluje své ničivé působení v na první pohled dobře fungujících rodinách, kde vyučuje. Elizavetin charakter je nekonformní a dokonale negativní, což ovšem nebrání Ultimovi v tom, aby byl přesvědčen, že právě ona je jedinou láskou jeho života, jedinou cestou, která by mohla vést stejným směrem, tedy sama k sobě, jako ta jeho, sdílí s ní i svoje přesvědčení o tom, že se narodil, aby postavil onen okruh. A aby se po něm projel.

Accendi il motore e parti. E gira. Gira fino a quando ogni curva scompare in un unico gesto che inizia e finisce nello stesso punto, e scompare dentro a se stesso. Allora ti sembrerà un

cerchio perfetto, chiuso e perfetto. Tutta la tua vita in quel cerchio. Ma è nella tua testa, il cerchio, non nella realtà. C'è solo dentro di te. (s. 165)

Nastartuj a vyraž. A zatoč. Toč, dokud každá zatáčka nezmizí v jediném gestu, které začíná a končí ve stejném bodě a mizí uvnitř sebe sama. Tak se ti bude zdát dokonalým kruhem, uzavřeným a dokonalým. Celý tvůj život v tom kruhu. Ale je v tvé hlavě, ten kruh, ne ve skutečnosti. Je jenom uvnitř tebe.

Ultimo interpretuje Bariccovo přesvědčení, že řád je v dokonalosti a dokonalost má moc zachraňovat. Je proto přesvědčen, že je potřeba světu navrátit řád, poté, co v něm někdo nadělá nepořádek.

(...) bisogna rimettere in ordine il mondo quando qualcuno lo mette in disordine. (s. 167)

(...) je potřeba vrátit světu pořádek, když ho někdo dá do nepořádku.

A věří mu i Elizaveta, když říká:

Ma forse è vero quello che dice lui, e ogni cammino è circolare e non porta da nessuna parte, ma dentro a se stesso, perché troppo fitta è la nebbia della nostra paura e illusorie le strade che sembrano portare altrove. (s. 157)

Ale možná je to, co on říká, pravda, a každá cesta je kruhová a nevede vůbec nikam, jen dovnitř, sama do sebe, protože mlha našeho strachu je příliš hustá a klamné cesty, které zdánlivě někam vedou.

Ultimo jednoho dne zmizí a ti dva už se nikdy neuvidí.

Baricco dává znovu Elizavetě promluvit v roce 1939, kdy se vydá Ultima hledat k jeho rodičům, aby konečně pochopila, kdo Ultimo skutečně byl. Pochopí, že Ultimo je věrný svému ideálu navracení řádu a pořádku světu a že se snaží vyloučit ze svého života cokoli, co by ho mohlo narušovat. Proto, stejně jako kdysi opustil svou „pokaženou“ rodinu, opustil i Elizavetu, aniž by jí cokoli řekl.

V této části deníku se popírá velká část toho, co se tvrdilo v předchozích odstavcích. Ovšem pro čtenáře *Hradů hněvu* či *City* je to známý postup, který ale stále dokáže překvapit.

Z úst Ultimova otce se dozvídáme detaily důležité pro pochopení celého Ultimova života. I to, že Elizaveta se narodila, aby milovala Ultima.

Lui aveva l'ombra d'oro, e lei era innamorata di lui. E lo è ancora. E non smetterà mai di esserlo perché è per questo che lei è nata.

Gli ho chiesto cos'è l'ombra d'oro.

Lasci perdere. Quelli che ce l'hanno non possono capire. (s. 193)

On měl zlatý stín a vy jste do něj byla zamilovaná. A ještě pořád jste. A nikdy nepřestanete, protože právě pro tohle jste se narodila.

Zeptala jsem se ho, co to je zlatý stín.

Nechte to být. Ti, kteří ho mají, to nemůžou pochopit.

Poslední část Elizavetina deníku je z roku 1969, z jednoho dne, kdy Elizaveta očekává velkou událost, jejíž detaily zůstanou čtenáři skryty. Víme jen, že Elizaveta se po druhé světové válce znova vydala hledat Ultima a že ho nenašla. S o to větší intenzitou si však uvědomuje, že jak první Elizaveta, ta mladá, tak i stará Elizaveta Ultima vždy milovaly.

Noi non abbiamo amato nessun'altro. Era brutto, strano e inavvicinabile. Ma noi abbiamo sempre saputo che nella sua ombra d'oro ci saremmo salvate. Lui avrebbe ricomposto il mondo ogni volta che noi l'avessimo spaccato, e accanto a lui sarebbe stato possibile essere noi stesse. E così è stato. (s. 200)

Nikdy jsme nemilovaly nikoho jiného. Byl ošklivý, divný a nepřístupný. Ale my jsme vždycky věděly, že bychom se v jeho zlatém stínu zachránily. On by znovu poskládal svět pokaždé, když my bychom ho rozbily, a vedle něj by bylo možné být samy sebou. A tak to bylo.

Ultimova matka ale předala Elizavetě pláněk, který pro ni Ultimo doma zanechal. Plánek jeho okruhu. A ona se ho vydala hledat.

d. 1947. Sinnighon, Anglie

Jsme svědky posledního vzletu letadla z anglického válečného provinčního letiště, na kterém Ultimo strávil válku jako opravář letadel. Ultimo vede za ruku svého mladšího, mentálně postiženého bratra, který polapen strachem o minci, jež má v kapse, opakuje stále to samé.

Ultimo začíná dávat svět doporučku – staré vysloužilé letiště promění ve svůj vysvětný, dokonalý okruh s osmnácti zatáčkami, z nichž každá je dokonalým obrazem či předobrazem klíčových okamžiků Ultimova života.

e. 1950. Tisíc mil

Předposlední kapitola Ultimova života se odehrává v malé venkovské hospůdce, poblíž které vede cesta, po níž se právě jede závod Tisíc mil.

Lokál se znenadání vyprázdní, neboť všichni se běží podívat na nehodu, která se odehrála nedaleko odsud. Ultimo tak stráví večer sám s hostinskou, které vypráví příběh svého života. Celá situace je nahlížena očima vnějšího vypravěče, který nikdy nevysloví Ultimovo jméno, vždy o něm hovoří jen jako o „tom muži“.

Stejně jako Elizaveta i Ultimo ví, že oni dva k sobě patřili a patří. Od Ultima se dozvídáme nová fakta o roce 1923 a vyplývá z nich, že Ultimo odešel až poté, co to Elizaveta zapsala do svého deníku. On se jí nechával vést a byl přesvědčen, že jednoho dne je Elizaveta svede zase dohromady. Nikdy ji nepřestal milovat.

(...)Era cattiva. Era matta, cattiva, e tutta sbagliata. Era vera, se capisce cosa voglio dire. Era una strada piena di curve assurde, e correva in aperta campagna, senza preoccuparsi mai di tornare. Senza nemmeno sapere bene dove stava andando. (s. 246)

Byla zlá. Byla šílená, zlá a celá popletená. Byla opravdová, jestli chápete, co tím myslím. Byla cestou plnou absurdních zatáček a vedla otevřenou krajinou, aniž se kdy zajímala o to, že by se měla vrátit. Aniž by vůbec věděla, kam vlastně vede.

f. Epilog

Vracíme se k onomu jedinečnému dni, který očekává Elizaveta v roce 1969. Konečně, po tolika letech našla Ultimův okruh (Ultimo je už patnáct let mrtvý). Epilog je dojemným rozloučením se Elizavety s Ultimem, jediné lásky obou životů, které se minuly, ale nezradily. Poté, co ho jednou objede, nechá ho opět zničit a zemře o jedenáct let později.

Non c'è nulla, pensò, come esser qui, in questo momento. A mettere in ordine il mondo.

Sentí ogni curva sciogliersi gradualmente nell'ordine illogico di un unico gesto, e trovò nella propria mente il cerchio che non esisteva se non per lei. Nel cuore della velocità, trovò la perfezione di un semplice anello. Pensò allora all'infinito caos di ogni vita, e all'arte sopraffina delle cose che sanno pronunciare in un'unica figura, compiuta. (...) Quando si accorse di esser scesa nel segreto di quel disegno, chiuse gli occhi, vide gli occhi di Ultimo, sorrise. (s. 276)

Neexistuje nic takového, jako být tady, v tuto chvíli. S cílem dát do pořádku svět.

Cítíla každou zatáčku, jak se postupně rozpouští v nelogickém řádu jediného gesta, a našla ve své mysli ten kruh, který existuje jenom pro ni. V srdci rychlosti našla dokonalost jednoduchého prstence. Proto pomyslela na nekonečný chaos každého života a na přejemné umění věcí, které ho dokážou vyslovit v jediné ucelené figuře. (...) Když si všimla, že sestoupila do tajemství toho nákresu, zavřela oči, uviděla ty Ultimovy, usmála se.

A tento Elizavetin úsměv zůstane na tváři i čtenáři, který dočítá šestý Bariccův román. Stále v duchu svého hledání nekonečna a dokonalosti, Baricco předkládá příběh, který by mohl být příběhem kohokoli z nás. A je jedno, zda cestujeme po té trati pěšky, na kole, vlakem nebo automobilem, důležité je umět tu trať uzavřít v dokonalém kruhu.

7. *Emmaus (2009), česky Emauzy*

Na cestě za poznáním skutečné pravdy

Emauzy, malá vesnička několik kilometrů od Jeruzaléma. Nebo *Emauzy*, sedmý román Alessandra Baricca. Nebo obojí.

Téhož dne se dva z nich vydali do vesnice jménem Emauzy, vzdálené od Jeruzaléma šedesát honů, a povídali si o všem, co se stalo. Zatímco si povídali a probírali to, sám Ježíš se přiblížil a připojil se k nim. Něco však bránilo jejich očím, aby ho poznali. Ježíš se jich zeptal: "O čem si to cestou povídáte, že jste tak smutní?" Jeden z nich, jménem Kleofáš, mu odpověděl: "Ty jsi snad jediný návštěvník Jeruzaléma, který neví o tom, co se tam v těchto dnech stalo!" "O čem?" zeptal se jich. "O Ježíši Nazaretském," odvětili. "Byl to prorok mocný ve skutcích i slovech před Bohem i přede vším lidem. Vrchní kněží a naši vůdcové ho vydali, aby byl odsouzen k smrti, a nechali ho ukřižovat. My jsme ale doufali, že to je on, kdo má vykoupit Izrael. Navíc je to už třetí den, co se to všechno stalo. Také nás překvapily některé z našich žen. Ráno byly u hrobu a nenašly jeho tělo. Pak přišly a říkaly, že dokonce měly vidění.

Andělé jim prý řekli, že žije. Někteří z našich šli ke hrobu a našli všechno tak, jak to ženy vyprávěly, ale jeho neviděli." Tehdy jim řekl: "Jak jste nechápaví! Jak je vám zatěžko věřit všemu, co pověděli proroci? Copak to všechno nemusel Mesiáš vytrpět, než vejde do své slávy?" Počínaje Mojžíšem a všemi proroky jim pak vykládal, co o něm bylo napsáno ve všech Písmech. Když došli k vesnici, do níž mířili, naznačil, že půjde dál. Oni ho však přemlouvali: "Zůstaň s námi, už se připozdívá; chýlí se už k večeru." Šel tedy dovnitř, že s nimi zůstane.

Když byli za stolem, vzal chléb, požehnal, lámal a podával jim. Vtom se jim otevřely oči a poznali ho, ale on jim náhle zmizel. Tehdy jeden druhému řekli: "Copak nám nehořelo srdce, když s námi mluvil a otvíral nám Písma?"⁶⁴

Nei Vangeli c'è un episodio che amiamo molto, come il nome che porta, Emmaus. (...) Ci piace la linearità – quanto è semplice la storia. E come tutto è reale, senza fronzoli. Non fanno che gesti elementari, necessari, tanto che alla fine il disparire del Cristo sembra un fare scontato, quasi una consuetudine. Ci piace la linearità, ma non basterebbe a farci amare così tanto quella storia, che invece amiamo così tanto, ma per un'altra ragione ancora, questa: in tutta la storia, ognuno non sa. All'inizio Gesù stesso sembra non sapere di sé, e della sua morte. Poi loro non sanno di lui, e della sua resurrezione. Alla fine si chiedono: come abbiamo potuto?

Noi conosciamo quella domanda.

Come abbiamo potuto non sapere, per così tanto tempo, nulla di ciò che era, e tuttavia sederci alla tavola di ogni cosa e persona incontrata sul cammino? Cuori piccoli – li nutriamo di grandi illusioni, e al termine del processo camminiamo come discepoli a Emmaus, ciechi, al fianco di amici e amori che non riconosciamo – fidandoci di un Dio che non sa più di se stesso.⁶⁵

V Evangeliích je epizoda, kterou máme velmi rádi, stejně jako jméno, které nese, Emauzy. Líbí se nám její linearita – jak je ten příběh jednoduchý. A jak je všechno skutečné, bez příkras. Nedělají nic jiného než základní, nezbytná gesta, takže Kristovo zmizení na konci je téměř předvídatelné, skoro jako nějaký zvyk. Líbí se nám lineárnost, ale ta by sama o sobě nestačila k tomu, abychom tolik milovali ten příběh, který tolik milujeme, ale ještě z jiného důvodu, tohoto: všichni v celém příběhu nevědí. Na začátku sám Ježíš vypadá, jako by nevěděl o sobě a o své smrti. Pak oni nevědí o něm, o jeho vzkříšení. Na konci se ptají: jak jen jsme mohli?

My tu otázku známe.

Jak jen jsme mohli nevědět, po tak dlouhou dobu, o ničem z toho, co bylo, a přesto si sednout ke stolu každé věci a každé osoby, kterou jsme po cestě potkali? Malá srdce – živíme je velkými iluzemi a na konci procesu kráčíme jako učedníci do Emauzů, slepí, po boku přátel a lásek, které nepoznáváme – a důvěřujeme Bohu, který sám o sobě už neví.

Baricco o svém sedmém románu říká, že je to kniha těžká, složitá, nepohodlná k napsání i ke čtení, kniha „très désagréable“. Poprvé se zde setkáváme s vyprávěním v ich-formě a na rozdíl od mnohosti pohledů a hlasů, na niž jsme u něj byli zvyklí z jeho dosavadních děl, je tento příběh nahlížen jen ze strany jednoho vypravěče, nejmenovaného „já“, který nezdíka přijímá za svůj pohled celé skupiny, „nás“. Hlavními hrdiny jsou tedy oni sedmnáctiletí „my“- nepojmenovaný já, Luca, Bobby a il Santo. Jsou věřící a katolíci a patří do té části italské společnosti, kterou v sedmdesátých letech katolická víra a přesná životní pravidla naprosto ovládala. Čtyři přátelé společně tvoří farní kapelu, chodí do nemocnice vyměňovat bažanty „přízrakům“ na urologii a dívají se za horizont svého těsného světa mezi „ty druhé“.

⁶⁴ Bible, Překlad 21. století, Praha : Návrat domů 2009, Lk 24, 13-32

⁶⁵ BARICCO, Alessandro. *Emmaus*. Milano : Feltrinelli 2009, s. 61-62

Ti druzí představující turínskou vysokou buržoazii naopak nemají žádná pravidla, jsou bohatí a nevěřící a svět pro ně nemusí mít smysl. Krácejí světem svobodně a páchají prohřešky, za něž nejsou trestáni.

Do světa čtyř evangelistů ale proniká zvenčí, „tam od nich“ - krásná, hubená a bez zábran - Máří Magdaléna neboli André. Sex je pro ni zábavou, za nahotu se nestydí, ve tváři má otisk smrti a temnoty. Mladičká divoška či siréna je objektem sexuální touhy svých vrstevníků i zralých mužů a vzorem, který chtějí kopírovat všechny dívky v okolí. André, žena, v jejíchž očích i čtyři naivní mladíci naleznou bolestnou pravdu vlastní slepoty vůči skutečnému světu, který není dobrý a spasitelný, ale krutý a přináší smrt.

Klíčovým okamžikem románu je noc, při které André nenávratně naruší svět čtyř mladíků, a proto by se dal text rozdělit na tři části: předtím – André – potom.

a. Předtím

Vypravěč nás uvádí do svého světa. Nejprve jsme svědky scény z prologu, která anticipuje sebe sama, kterou následně Baricco vložil do samotného vyprávění. Poslední věta prologu – *era tanti anni fa* (stalo se to před mnoha lety) vysvětluje kritický odstup, který si vypravěč vůči celému dění zanechává. To, co se odehrává před čtenářovými očima, vypráví muž o mnoho let později, má tedy od událostí odstup, může je nahlížet z celkové perspektivy. Jeho tón je tónem člověka, který zpětně chápe to, co se tehdy odehrálo, ale který byl v té době zaslepený mlhou svého mládí, své neznalosti, své důvěry ke knězi a rodičům.

b. André

Bobby je prvním ze čtyř přátel, který se k André přiblíží. Ona ho požádá, aby hrál doprovod na basu k jejímu tanečnímu představení. Bobby přijme. Na představení jsou pozváni i tři ostatní. Večírek, který následuje, ani jednoho ze tří diváků moc nebaví, a proto se brzy odeberou do své ložnice – spí společně, vypravěč a Luca na manželské posteli a Il Santo na gauči. Po Andreině příchodu do pokoje jsme svědky scény, jež se od počátku zdála nevyhnutelná – dva mladí panicové, jedna siréna a jeden voyeur. Baricco dokáže tento prapodivný okamžik blízkosti popsat neuvěřitelně otevřeně a jednoduše, stejně jako erotické scény ve svých dřívějších knihách.

Così mi sdraiavi dietro di lei, il mio cuore attaccato alla sua schiena, tenendo un po' indietro le gambe, prima, ma poi stringendomi di più, il mio sesso contro la sua pelle, rotonda, che iniziò a muoversi, lenta. La baciavo sulla nuca, mentre lei passava le labra sugli occhi di Luca, adagio. Così di Luca sentivo il respiro, e da così vicino la bocca socchiusa. Ma dove facevo scivolare le mie mani, lui ritraeva le sue – toccavamo Andre senza toccarci, subito d'accordo che non

l'avremmo fatto. Mentre lei ci prendeva piano, sempre in silenzio, e guardandoci, ogni volta. (s. 94)

Tak jsem si lehl za ni, srdce přilepené na její záda, nohy jsem držel trochu odtažené, zpočátku, ale pak jsem se víc přitiskl, moje pohlaví na její kulaté kůži, která se začala pohybovat, pomalu. Líbal jsem ji na šíji, zatímco ona zvolna. klouzala svými rty po Lucových očích. Tak jsem cítil Lucův dech, a z takové blízkosti pootevřená ústa. Ale tam, jsem klouzal svými rukama, on ty svoje odtahoval – dotýkali jsme se Andre, ale ne sebe, od začátku jsme se domluvili, že to nebudeme dělat. Mezitím ona si nás brala pomalu, stále v tichosti, a pokaždé se na nás dívala,.

c. Potom

Andrein vpád do mlžného světa posvátnosti a cudnosti, který vyvrcholil nocí, jež strávila společně s vypravěčem a Lucou, musel mít samozřejmě na protagonisty, tedy poutníky do Emauzů, obrovský vliv. Asi jako zemětřesení.

Poté, co vypravěč a Luca zjistí, že André je těhotná, se k zemětřesení přidá i tsunami. Nejprve zemře Andrein otec, poté se Luca vrhne z balkonu a Bobby začne brát drogy. Il Santo je obviněn z vraždy. Jen vypravěč nepodleh docela. Stále se snaží ještě svým způsobem všechno napravit.

Decisi allora di ricominciare. Mi misi a pensare indietro alla ricerca di un ultimo momento saldo prima che tutto si ingarbugliasse – l'idea era quella di ripartire da lí. Avevo in mente il passo del contadino che ritorna ai campi, dopo la tempesta. Si trattava solo di trovare il punto dove avevo interrotto la semina, ai primi chicchi di grandine.(...)

Cosí crediamo nel rito fondativo della semina, e viviamo confidenti nella ciclicità del tutto, ben riassunta dal passare rotondo delle stagioni. (...)

Cosí pensai di ricominciare, perché non conosciamo altro istinto, di fronte ai fortunali della sorte – il passo cocciuto e stolto del contadino. (s. 110-111)

Tak jsem se rozhodl začít znovu. Začal jsem myslet pozpátku a snažil se najít poslední pevný bod předtím, než se všechno zamotalo – představa byla začít odtamtud. Měl jsem v mysli krok zemědělce, který se, po bouři vrací na pole. Šlo jen o to, najít ten bod, kde jsem přerušil setbu, s prvními kroupami. (...)

Tak věříme v základní rituál setby, žijeme a důvěřujeme v cykličnost všeho, dobře shrnutou v kruhovém běhu ročních období. (...)

Tak jsem myslel, že bych začal znovu, protože neznáme jiný instinkt, tváří v tvář bouřím osudu – umíněný a bláhový krok zemědělce.

Vypravěč se tak vrátí do nemocnice vyprazdňovat bažanty nemocným staříkům, stejně jako se vrátí do kostela, snaží se dokonce zase hrát ve farní kapele. Když ale na mši zahlédne André, uvědomuje si, že původně dva naprosto rozdílné světy téměř splynuly, a že už nic nebude takové jako dřív, neboť André čeká dítě, jehož otcem je Il Santo, „svatý“, který chtěl André změnit podle evangelia.

Čtyři spořádání chlapci dokázali překonat hranice svého těsného života a objevit skutečné nekonečno možností, které život nabízí. Z chráněného prostředí svých domovů se vydali do neznámé země, aby bojovali s nepřítelem, kterého obdivovali, a kterého se nyní, ti kteří zbyli, děsí.

Překonání hranic pro ně nakonec znamená toto: roztavit a sloučit protiklady, temnotu – světlo, anděly – démony, my – ti druzí, matka – panna. Ztratit příliš strnulou identitu. Splynout, jako v Emauzích, kde nikdo nevidí, nikdo neví. Možná ani Ježíš během své cesty do Emauz (...) neví sám o sobě, o své smrti, o svém vzkříšení. Vidět není zázrak, ale neustálé cvičení, ukázněná práce.⁶⁶

Román není dělený na kapitoly, pouze na prolog a samotný text „Emmaus“, což způsobuje, že se kniha plynule odvíjí a nedrobí se na kousíčky oddělené bílými stránkami, jak tomu bylo v některých dřívějších románech. Časově zabírá asi jeden rok – mezi „abbiamo tutti sedici, diciassette anni“ a „abbiamo diciott’anni e siamo tutto“, ale časová rovina postrádá uvnitř příběhu na významu.

Na pozadí napětí mezi světem, ve kterém žijeme „my“, a světem těch druhých, se odehrává individuální drama každého jednoho z „nás“ a „nich“, postmoderní drama hledání dobra a zla a schopnosti odlišit jedno od druhého. Přičemž celou atmosféru setkávání protikladů dokresluje tajemná turínská mlha, Pád, do kterého se André vrhla z mostu, démoni, se kterými bojuje il Santo, a smrt, která přichází nečekaně a tiše jako zloděj v noci.

8. *Mr Gwyn (2011)*

Člověk není hrdina, ale příběh sám

Baricco o tomto díle říká: „Zatímco jsem psal Emauzy, snil jsem o napsání Mr Gwyna. Emauzy je velmi chmurná kniha, černobílá, Mr Gwyn naproti tomu je svým způsobem kniha plná světla. Usměvavá.“⁶⁷

Mr Gwyn je uznávaný britský spisovatel, který se jednoho dne na procházce v Regent’s parku rozhodne, že už nikdy nenapiše žádnou knihu, že psaní už není pro něj. Avšak nikoli proto, že by mu chyběla inspirace nebo ho už nebavilo jeho řemeslo. „Zkrátka jsem přestal a hotovo“ je vysvětlení, které dá svému agentovi Tomovi, a téměř neznámé Slovince v jednom

⁶⁶ STARNONE, Domenico. *Baricco: Emmaus, Quella scandalosa adolescenza cattolica*. La Repubblica 3 novembre 2009, [online] [cit 13. 3. 2012] Dostupné z

<http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2009/11/03/baricco-emmaus-quella-scandalosa-adolescenza-cattolica.html>

Sconfinare alla fine per loro è questo: fondere insieme gli opposti, la tenebra-luce, gli angeli-demoni, noi-gli altri, la madre-vergine. Perdere le identità troppo rigide. Confondersi, come ad Emmaus, dove nessuno vede, nessuno sa. Forse nemmeno Gesù, finché cammina lungo la strada per Emmaus (...) sa di se stesso, della sua morte, della resurrezione. Vedere non è un miracolo, ma un continuo esercizio, un lavoro disciplinato.

⁶⁷ BARICCO, Alessandro. Filmato del pomeriggio in cui Baricco racconta al pubblico della Feltrinelli di piazza Piemonte a Milano come nasce il suo ottavo romanzo, il 3 novembre 2011. [online] [cit 14. 3. 2012] Dostupné z <http://www.youtube.com/watch?v=VDTyka2pBSY>

Mentre scrivevo Emmaus, sognavo di scrivere Mr. Gwyn. Emmaus è un libro molto cupo, bianco e nero, Mr. Gwyn invece è un libro illuminato in un certo modo. Un libro sorridente.

španělském hotelu tajemně naznačí: „Jednoho dne jsem si všiml, že už mě vůbec nic nezajímá a že všechno mě k smrti zraňuje.“

Poté, co si Mr Gwyn uvědomí, že bez psaní vlastně nedokáže žít, stále se snaží najít způsob, jak se k psaní vrátit, aniž by musel psát knihy, až nakonec dospěje k myšlence, že by rád působil jako opisovatel. Svůj plán pak sdílí se starší paní, již náhodně potká v čekárně v nemocnici.

- Fare il copista c'entra col copiare qualcosa, no? chiese.
- Probabilmente.
- Ecco. Ma non atti notarili o numeri, la prego.
- Cercherò di evitare.
- Veda se trova qualcosa tipo copiare la gente.
- Sì.
- Come sono fatti.
- Sì.
- Le verrà bene.
- Sì.⁶⁸

- Dělat opisovatele má co do činění s opisováním něčeho, ne? zeptala se.
- Pravděpodobně.
- Vida. Ale ne notářské akty nebo čísla, prosím vás.
- Pokusím se tomu vyhnout.
- Podívejte se, jestli najdete něco jako opisovat lidi.
- Ano.
- Jací jsou.
- Ano.
- Půjde vám to dobře.
- Ano.

Jasper Gwyn stráví rok a půl pátráním po novém řemesle a novém smyslu svého činění. Po krátké euforii prvních dní se začne cítit fyzicky špatně, omdlívá v telefonních budkách a často mívá stavy, při kterých si myslí, že umírá. Vráť se do nemocnice, ve které potkal tu starší paní (učitelku), v naději, že ji zase nalezne. Poté, co se dozví, že zemřela, s ní začne hovořit ve svých představách, a jejich rozhovory dávají příběhu odehrávajícímu se v dnešním Londýně kousek fantazie známé z dřívějších Bariccových děl.

Jasper Gwyn najde inspiraci pro svou další tvorbu v malé galerii, do které se jednoho podvečera schová před deštěm. Na výstavě portrétů nahých lidí si znenadání uvědomí, že to, co celou dobu touží dělat, je „přivést lidi zpátky domů“ (s. 33) skrze psaní portrétů.

Jasper Gwyn začne rozvíjet svoji myšlenku – za účelem psaní portrétů si pronajme zvláštní studio, jakýsi ateliér, do kterého hodlá zvát své klienty, aby je mohl čtyři hodiny denně po dobu zhruba jednoho měsíce (doby nezbytné k odhalení skutečné osobnosti klienta) pozorovat, být v jejich přítomnosti, ale jako by tam vlastně nebyl. Přičemž nezbytnou

⁶⁸ BARICCO, Alessandro. *Mr Gwyn*. Milano : Feltrinelli 2011, s. 9

podmínkou úspěchu při tvorbě portrétu je nahota klienta. Čtyřhodinové schůzky v Gwynově ateliéru přitom doprovází speciální osmdesátihodinová skladba napsaná na objednávku přesně k tomuto účelu. Místnost osvětlují „dětským světlem“ ručně vyrobené žárovky jménem Caterina de' Medici, které jedna po druhé nakonec samy zhasnou.

Když je celý „set“ připraven, potřebuje zjistit, jestli jeho projekt může vůbec fungovat, jestli je možné „přivést lidi zpět domů“ a „psát portréty“. Jako první osobu, se kterou bude pracovat, si vybere obtloustlou asistentku svého agenta, mladou Rebeccu, která ho už od prvního setkání jistým způsobem fascinuje. Najme ji za velký obnos peněz jako „modelku“. Z následujících třiceti dvou odpolední v Jasperově studiu se pro oba stane naprosto nezapomenutelná zkušenost a Gwyn s radostí pozná, že se nespletl a jeho myšlenka může fungovat, neboť Rebecca se skutečně v jeho portréru nakonec pozná.

Gwyn tedy začne pracovat jako portrétista (nebo opisovač lidí, jak by řekla starší paní učitelka) a Rebeccu najme jako asistentku, neboť ona je jediná, kdo nejen Jasperovi *věří*, že to může fungovat (na rozdíl od všech ostatních, kteří ho považují za blázna), ale dokonce *ví*, že tomu tak je.

Po asi desítce portrétů, které se všechny podaří a které si všichni jeho klienti sřeží a chrání jako oko v hlavě, ale Gwyn přijme jako klientku mladou dceru svého bývalého zákazníka, problémovou, jak se o ní jeho otec vyjádří, kterou by ale zkušenost v Jasperově studiu mohla změnit.

Nezmění. Nezmění ji. Ale Jasper podlehne jejímu krutému šarmu a vypočítavé kráse. A to ukončí celý projekt psaní portrétů a Jasper navždycky zmizí neznámo kam.

Poslední pětina knihy, jak říká Baricco, nabývá jiného rytmu a kráčí jiným tempem než první čtyři pětiny. Vypravěč změní úhel pohledu a je to právě Rebecca, která se stává hlavní protagonistkou v hledání indicií skutečné a dalších „neskutečných“ identit Jaspera Gwyna. A to proto, že v knize dávno zemřelé spisovatelky Klarisy Rode, jejíž díla vychází na její přání až posmrtně, najde přesnou citaci portréru, který jí před lety Jasper napsal. Vydá se proto na pátrací misi za pravdou a poznáním, zda Gwyn své lidi, své klienty, jen neopsal z knih někoho jiného.

Poznání, ke kterému se dostává, je ovšem zcela bariccovské – Baricco od počátku nechává svého čtenáře věřit, že Gwyn už nikdy žádnou knihu nenapíše. Rebecca ale po letech zjišťuje, a s ní i čtenář, že tomu tak není. Gwyn i nadále píše, ovšem pod různými pseudonymy, tak aby ho nikdo nepoznal.

Svou poslední knihu věnoval stařečkovi, který pro něj vyrobil žárovky zářící dětským světlem. Scéna, která popisuje, jak se za ním Rebecca vydává do Camden Town, aby mu knihu darovala, je klíčová a podává vysvětlení celého Gwynova počínání.

- Quando lei l'ha conosciuto copiava la gente. Faceva dei ritratti.
- Quadri?
- No. Scriveva dei ritratti.
- È una cosa che esiste?
- No. Cioè, ha iniziato ad esistere quando lui ha iniziato a farla

Il vecchietto ci pensò un po'. Poi disse che anche le lampadine fatte a mano non esistevano prima che lui avesse cominciato a farle.

- All'inizio tutti mi prendevano per matto, aggiunse.

Poi raccontò che la prima a credere in lui era stata una contessa che voleva nel suo salottino una luce identica a quella dell'aurora.

- Non fu affatto facile, ricordò.

Stettero un po' in silenzio, poi Rebecca disse che doveva proprio andare.

- Sì, certo, disse il vecchietto. È stata fin troppo ventile a venire fin qui.
- L'ho fatto volentieri, io ci sono stata nella luce delle sue lampadine. È una luce che è molto difficile dimenticare.

(...)

- Come faceva?

Si voltò.

- Prego?

- Come faceva Mr. Gwyn a scrivere ritratti?

Rebecca aveva una risposta che si era allenata per anni a usare, ogni volta che le facevano quella komanda, per tagliar corto. Stava per pronunciarla quando sentì quella luce morbida e stanca intorno a sé. Allora disse un'altra cosa.

- Scriveva delle storie, disse.
- Storie?
- Sì. Scriveva un pezzo di una storia, una scena, come fosse un frammento di un libro.

Il vecchietto scosse la testa.

- Le storie non sono ritratti.
- Jasper Gwyn pensava di sì. Un giorno che eravamo seduti in un parco, mi spiegò che tutti abbiamo una certa idea di noi stessi, magari appena abbozzata, confusa, ma alla fine siamo portati ad avere una certa idea di noi stessi, e la verità è che spesso quell'idea la facciamo coincidere con un certo personaggio immaginario in cui ci riconosciamo.
- Tipo?
- Tipo un che vuole tornare a casa ma non trova più la strada. O un altro che vede le cose sempre un attimo prima degli altri. Cose così. È quanto riusciamo a intuire di noi.
- Ma è idiota.
- No. È impreciso.

Il vecchietto la fissò. Si vedeva che gli andava proprio di capire.

- Jasper Gwyn mi ha insegnato che non siamo personaggi, siamo storie, disse Rebecca. Ci fermiamo all'idea di essere un personaggio impegnato in chissà quale avventura, anche semplicissima, ma quel che dovremmo capire è che noi siamo tutta la storia, non solo quel personaggio. Siamo il bosco dove cammina, il cattivo che lo frega, il casino che c'è attorno, tutta la gente che passa, il colore delle cose, i rumori. Riesce a capire?
- No.
- Lei fa lampadine, le è mai successo di vedere una luce in cui si è riconosciuto? Che era proprio lei?

Il vecchietto si ricordò di un lampioncino acceso sulla porta di un cottage, anni prima

- Una volta, disse.
- E allora può capire. Una luce è giusto un spicchio di una storia. Se c'è una luce che è come lei, ci sarà anche un rumore, un angolo di strada, un uomo che cammina, molti uomini, una donna sola, cose del genere. Non si fermi alla luce, pensi a tutto il resto, pensi a una storia. Riesce a capire che esiste, da qualche parte, e che se lei la trovasse, quello sarebbe il suo ritratto?

Il vecchietto fece un gesto dei suoi. Assomigliava a un vago sí. Rebecca sorrise.

- Jasper Gwyn diceva che tutti siamo qualche pagina di un libro, ma di un libro che nessuno ha mai scritto e che Ivano cerchiamo negli scaffali della nostra mente. Mi disse che quello che cercava di fare era scrivere quel libro per la gente che andava da lui. Le pagine giuste. Era sicuro di poterci riuscire..

Gli occhi del vecchietto sorrisero.

- E ci riusciva?
- Sí.
- Come faceva?
- Li guardava. Per molto tempo. Finché vedeva in loro la storia che erano. (s. 152-156)

- Když vy jste ho poznal, opisoval lidi. Dělal portréty.
- Obrazy?
- Ne. *Psal* portréty.
- Něco takového existuje?
- Ne. Tedy, začalo to existovat, když to začal dělat.
- Stařeček se nad tím na chvíli zamyslel. Pak řekl, že ani ručně dělané žárovky neexistovaly, dokud je on nezačal dělat.
- Na začátku mě všichni považovali za blázna, dodal.
- Pak vyprávěl, že první, kdo v něj uvěřil, byla jedna hraběnka, která chtěla ve svém salónku stejné světlo jako to, které má východ slunce.
- Nebylo to vůbec jednoduché, podotkl.
- Zůstali dlouho zticha, pak Rebecca řekla, že už prostě musí jít.
- Ano, samozřejmě, řekl stařeček. Byla jste až moc hodná, že jste přišla až sem.
- Udělala jsem to ráda, já jsem tam byla, ve světle vašich žárovek. Je to světlo, které je velmi těžké zapomenout.
- (...)
- Jak to dělal?

Otočila se.

- Prosím?
- Jak to Mr Gwyn dokázal, *psát* portréty?

Rebecca měla už roky natrénovanou odpověď a používala ji pokaždé, když se jí na to ptali, aby to rychle ukončila. Už už ji měla na jazyku, když ucítila to měkké a unavené světlo okolo sebe. A tak řekla něco jiného.

- *Psal* příběhy, řekla.
- Příběhy?
- Ano. *Psal* kus příběhu, jednu scénu, jako by to byl fragment nějaké knihy.

Stařeček trhnul hlavou.

- Příběhy nejsou portréty.
- Jasper Gwyn si myslel, že ano. Jednou, když jsme seděli v parku, mi vysvětlil, že všichni o sobě máme nějakou představu, třeba teprve načrtnutou, zmatenou, ale nakonec stejně tíhneme k tomu, abychom nějakou představu o sobě měli, a pravda je, že tu představu často připodobňujeme k nějaké imaginární postavě, ve které se poznáváme.
- Například?

Rebecca nad tím chvíli přemýšlela.

- Například někdo, kdo se chce vrátit domů, ale nemůže najít cestu. Nebo někdo jiný, kdo vidí všechno vždycky o chvíli dřív než ostatní. Něco takového. To, co o sobě dokážeme vytušit.
- To je ale hloupé.
- Ne. Je to nepřesné.

Stařeček se na ni upřeně podíval. Bylo vidět, že by to rád pochopil.

- Jasper Gwyn mě naučil, že nejsme postavy, ale příběhy, řekla Rebecca. Držíme se představy, že jsme postava angažovaná v kdovíjakém dobrodružství, třeba velmi prostém, ale to, co bychom měli pochopit, je, že my jsme celý ten příběh, ne jen ta postava. Jsme les, ve kterém chodí, ten zlý, který ho přelstí, chaos, který je okolo, všichni lidé, kteří procházejí, barva věcí, zvuky. Daří se vám to pochopit?
- Ne.
- Vy děláte žárovky, stalo se vám někdy, že byste viděl světlo, ve kterém byste poznal sám sebe? Které byste byl přímo vy?

Stařeček si vzpomněl na lampičku rozsvícenou u dveří jedné chaty, roky před tím.

- Jednou, řekl.
- Takže to můžete pochopit. Světlo je právě kousek příběhu. Jestliže existuje světlo, které je jako vy, bude existovat také zvuk, roh ulice, muž, který kráčí, hodně mužů nebo jedna samotná žena, věci na ten způsob. Nezůstávejte u světla, pomyslete na všechno ostatní, pomyslete na příběh. Dokážete si představit, že existuje, někde, a že kdybyste ho našel, byl by to váš portrét?

Stařeček udělal jedno ze svých gest. Připomínalo jakési ano. Rebecca se usmála.

- Jasper Gwyn říkával, že všichni jsme několik stran z knihy, ale z knihy, kterou nikdo nikdy nenapsal a kterou marně hledáme v regálech naší mysli. Řekl mi, že to, o co se snaží, je napsat tu knihu pro lidi, kteří k němu chodí. Ty správné stránky. Byl si jistý, že se mu to může podařit.

Stařečkovy oči se usmály.

- A dařilo se mu to?
- Ano.
- Jak to dělal?
- Díval se na ně. Dlouho. Dokud v nich neviděl příběh, kterým byli.

Baricco vzdává v *Mr Gwynovi* hold psaní a příběhům vůbec. Už od počátků své spisovatelské dráhy je přesvědčen o tom, že příběhy a jejich vyprávění představují jednu z velmi důležitých součástí lidského života. V *Mr Gwynovi* však dává příběhům nový rozměr – příběh už není jen součástí lidského života, v příběhu se odráží lidská bytost jako v zrcadle, člověk jako takový je příběhem. Příběhem, který touží být vyprávěn, aby mohl sám sebe pochopit.⁶⁹

⁶⁹ V době dopsání práce vydal Alessandro Baricco novou knihu s názvem *Tre volte all'alba* (Třikrát za svítání), kterou jsme však z časových důvodů nemohli do našich analýz zahrnout.

IV. Komparativní přístup k textům

1. Společné i odlišné konstrukční principy Bariccových románů

Bariccovy prózy stojí na několika základních konstrukčních principech, které bychom zde rádi zmínili. Jeho romány nejsou všechny vystavěny stejným způsobem. Texty se mezi sebou liší, a to především podle toho, jak lehce či s jakými těžkostmi Baricco své příběhy sepišoval. Sám v rozhovoru s Kay Rush říká, že jeho knihy se dělí do dvou kategorií – ty, které se mu psaly snadno, které psal pro své potěšení a lehce, a pak knihy, které mu vzaly mnoho času a sil, které pracně stavěl, stránku po stránce, jako cihly nějaké architektonicky velmi složité stavby.⁷⁰

Do skupiny těch náročných děl bychom tak mohli řadit *Castelli di rabbia*, *Oceano mare*, *City*, *Questa storia* a *Emmaus*. Naopak mezi jeho „odpočinkové“ texty by pak patřily novely *Seta* a *Senza sangue* a poslední román *Mr Gwyn*. To, co je mezi sebou odlišuje, je množství vypravěčských hlasů a míra linearity děje.

První skupina děl (snad až na *Emmaus*) je charakteristická svou „sborovou“ výstavbou. Vypravěčů, kterým Baricco v těchto knihách dává promluvit, je vždy více, a jejich hlasy sborem „zpívají“ příběh, který díky více tónům, jimiž je vyprávěn, nabývá mnoha nových významů a perspektiv, kterých bychom pouhým jednohlasem nikdy nemohli dosáhnout. Naopak knihy náležející do druhé skupiny mají jednoho vypravěče, jeden hlavní hlas. Jsou proto méně komplexní (a čítají také méně stran), ale čtenáři nabízejí krásu kantilény, jejíž přesně oddělené takty dávají románovým příběhům rytmus a zmatenému času řád.

Baricco pracuje nejen s novými perspektivami propůjčenými vyprávěným příběhům mnohostí vypravěčských hlasů, ale také s významy, které textu dodává mísení různých žánrů uvnitř jednoho díla. Baricco využívá všeho, co mu literatura, hudba, ale i film nabízí. Stránky svých knih využívá k psaní deníku, k zaznamenání vzpomínek pamětníků a válečných veteránů, k tvorbě lyricko-epických balad, sepsání katalogu uměleckých děl, vyprávění anekdot, píše na ně univerzitní přednášky plačících profesorů, zaznamenává rozhlasový přenos z ringu či scény z westernu nebo akčního filmu, ale předkládá nám také dávné pohádkové příběhy, ve kterých je možné setkat se s anděly i démony. Z takto různorodě zaplněných stran pak Baricco vytváří příběhy svých románů, jež ale nepůsobí jako na kousíčky rozbitá, nesourodá narativní struktura. Naopak si můžeme všimnout, že

⁷⁰ RUSH, Kay. *Intervista ad Alessandro Baricco*. Op. cit.

jednotlivé části vytváří kompaktní celek, podobně jako pestrobarevné různě velké střepy tvoří jednotu vitráže.

S mísením žánrů jde pak ruku v ruce i mnohost jazykových prostředků, kterých Baricco užívá: spisovný i hovorový jazyk, dialekt, žargon, vulgarismy, stejně jako různorodost stylistických figur. Z jazykového hlediska je pro jeho tvorbu také typické narušování syntaktických pravidel, vyšinutí z větné stavby, antepozice a postpozice. Tyto prostředky navíc Baricco doplňuje i po grafické stránce – vkládá do textu různě velká bílá místa, znenadání větu utne a pokračuje v jejím psaní od poloviny dalšího řádku, několikrát opakuje tytéž věty. Neobvykle hojně využívá také interpunkce, ale často v nových významech a smyslech. Grafickou a interpunkční stránku textu užívá za účelem přiblížení psaného jazyka k jeho reálné, neboli mluvené podobě. Když hovoříme, často nerespektujeme ani syntaktická ani interpunkční pravidla. Realita je proto jiná než podle pravidel psaný text. Baricco k tomu píše: „realita jde na začátek, když to nečekáte, kašle na interpunkci.“⁷¹

Baricco velmi schopně využívá také poetické funkce literárního díla, pokud bychom se chtěli opřít o Jakobsonovu teorii. Baricco vkládá do textu věty či slova, která nemají v příběhu žádnou roli, nejsou důležité pro příběh, ale hrají na pomyslné struny čtenářova vnímání krásy. A právě z toho důvodu, že často užívá jazykové znaky, které postrádají skutečný význam, byl Baricco často obviňován z manýrismu a touhy za každou cenu překvapit a působit „krásně“. My se ale domníváme, že by se Bariccovi neměla vyčítat schopnost zacházet se všemi úrovněmi jazyka, stejně jako se všemi jeho funkcemi.

Takto Baricco například také velmi dobře využívá kontextové funkce jazykového sdělení – ve své prvotině užil bez jakéhokoli odkazu část Rilkeovy elegie a v jeho románech můžeme nalézt odkazy na spisovatele jako Vonnegut, Melville, Conrad či Sallinger. Někdy dokonce odhalíme, že neuvěřitelné historky zaplňující jeho romány jsou inspirované skutečností – s prapodivným nástrojem lidofonem (viz Pekischův vynález v *Hradech hněvu*) a cestujícími skupinami hudebníků experimentoval americký hudební skladatel Charles Edward Ives, v roce 1851 byl v Hyde Park v Londýně postaven architektem Josephem Paxtonem pro účely 1. mezinárodní výstavy, která se v Londýně pořádala, palác ze skla a litiny – Crystal palace (projekt Hectora Horeaua). Vor, na kterém plují Thomas a Savigny v druhé knize *Oceánu moře* má svůj předobraz ve voru, na kterém se snažilo zachránit 147 lidí po ztroskotání fregaty Médusy v roce 1816 (přežilo jich pouze 15). Postava profesora Bartlebooma je dvojitě inspirovaná Melvillem – románem *Moby Dick* a novelou *Písař Bartleby*, hostinec Almayer je inspirován Conradem (*Almayerův vzdušný zámek*), malý

⁷¹ BARICCO, Alessandro. *Barnum: cronache del grande show*. Milano : Feltrinelli 2004, s. 36: La realtà va a capo quando non te l'aspetti, se ne frega della punteggiatura

hrdina románu *City* se jmenuje podle kanadského hudebníka a skladatele Glenna Goulda, román *Questa storia* začíná automobilovým zvodem Paříž-Madrid, který se odehrál v roce 1903, a při kterém zemřel Marcel Renault.

Vnímavý čtenář nepřehlédne ani intertextové odkazy na Bariccovy vlastní romány, například Balbabiou v *Hedvábí* a hrabě d'Ambrosini v *Questa storia* hovoří o panu Railovi z *Hradů hněvu*, Jasper Gwyn z románu *Mr Gwyn* je autorem knihy *Tre volte all'alba*, přičemž přesně tak se jmenuje i nedávno vydaná Bariccova poslední kniha, která navíc odkazuje k dílu *Mr Gwyn* i v dalších aspektech.

Jako skutečný mistr jazyka Baricco dokáže svými texty také měnit reálný čas, což je charakteristika, kterou se pokusíme společně s ním popsat pomocí přirovnání četby k poslechu hudby. Stejně jako se mění vnímání času během poslechu symfonie, kdy se hlavní téma vrací v různých obměnách a posluchač ztrácí pojem o tom, zda je skladba ještě na začátku nebo již na konci či kolik času uplynulo, a čas by mohl vypadat téměř jako nehybný, stejným způsobem i při četbě Bariccových děl se běh času mění – neplyne lineárně, kupředu, ale vrací se v kruhu zase na počátek. Podle Baricca, který tuto časovou perspektivu popsal již v rozhovoru s Cinzií Fiori pro deník *la Repubblica*⁷², patří kniha schopná změnit běh čtenářova času do dobré literatury.⁷³

Posledním z prostředků, které Baricco využívá při výstavbě svých textů je humor, ironie a satira, a to už od *Hradů hněvu*. V jeho románech se často vyskytuje alespoň jedna postava, která představuje kanál, skrze nějž Baricco vysílá do textu svůj smysl pro humor. Baricco kritizuje přízemnost, přílišný materialismus, konzum i společenské stereotypy, vysmívá se neschopnosti snít a rezignaci nad životem, stejně jako trefně komentuje okolní dění. Tuto humorně satirickou tóninu v jeho románech představují například dětští hrdinové z *Oceánu moře*, Balbabiou v *Hedvábí*, Shatzky v *City*, Elizaveta v románu *Questa storia* či mistr žárovek z osmého díla *Mr Gwyn*. Někdy jeho humor kulminuje v až groteskních situacích jako například při popisu smrti Hectora Horeaua z *Hradů hněvu* či Bartleboomova hysterického záchvatu smíchu, který dostane ve chvíli, kdy si uvědomí, že opravdovou lásku nikdy nenajde.

⁷² FIORI, Cinzia. Op. cit.

Sicuramente faccio parte di quegli scrittori che cercano di dare alla narrativa una forza musicale. Alla fin fine, quel che consegno al lettore è un'idea di tempo, di pause, di respiri, di velocità. Prima di mettersi a leggere hanno un loro ritmo, un tempo, io glielo prendo e ne impongo un altro. È questo che fa la musica: ti sequestra il tempo e te lo restituisce formato. Le persone respirano davvero in modo diverso quando sentono un disco. Può accadere anche con un libro. Forse i critici non sono molto disposti a entrare nel tempo altrui. È come quando si balla. Se tu non balli a ritmo, i miei romanzi possono sembrare grotteschi. La gente balla, i critici no.

⁷³ BARICCO, Alessandro. V televizním pořadu *Che tempo che fa*, 24. 10. 2011. [online] [cit 22. 3. 2012]

Dostupné z <http://www.youtube.com/watch?v=H78BuFJ7fB8&feature=related>

Na závěr této kapitoly o principech, které Baricco využívá pro výstavbu svých děl, bychom chtěli zmínit, že Bariccovi je někdy z konstrukčního hlediska vytýkáno, že staví své příběhy příliš „malé“ a že je příliš domyšlivé psát tak krátké knihy a chtít je nazývat romány. My se ale společně s Bariccem domníváme, že délka není pro příběh to nejdůležitější a že čím delší neznamena tím lepší. Baricco sám na to kritikům odpovídá, že pro něj je „délka knihy něco jako velikost obrazu. Existuje někdo, kdo si myslí, že Mona Lisa je příliš malá? Nebo že Guernica je příliš velká? Když tam před nimi stojíte, na tyhle věci nemyslíte.“⁷⁴

2. Návratná témata a motivické konstanty Bariccových románů

Bariccův jediný příběh

My, kteří vyprávíme příběhy, vlastně trávíme život vyprávěním jednoho jediného příběhu. Jednoho, jež má mnoho forem. Pravděpodobně příběh, který jsem vždy vyprávěl já, má co do činění s touhou po nekonečnu a s potěšením z navracení řádu. V bezpečí vymezených hranic. Je v nich kult přivést vše... Nejprve potěšení ze způsobení exploze světa, a pak kult gesta, které vrací věci na jejich místo a dokáže ten výbuch uklidit. Na příklad *Novecento*, tam je nekonečno světa a konečno jedné klávesnice. Nebo *Questa storia*, je tam muž, který se snaží vypovědět celé nekonečno svého příběhu tak, že nakreslí závodní dráhu.

Tohle je tam pořád. A v poslední knize [Emauzy], tam je žhavé napětí mezi nekonečnem mládí a konečnem a katalogem věcí, které vám nutí nějaká doktrina a víra.

Některé moje knihy jsou vystavěny na pohromě tohoto tření, jiné moje knihy jsou vystavěny na oslavě tohoto tření.⁷⁵

„Touha po nekonečnu“ a „potěšení z dávání věcí do pořádku“ jsou tedy podle Alessandra Baricca hlavní témata jediného příběhu, který kdy vyprávěl. Přání dosáhnout nekonečna, vidět ho, dotknout se ho a odhalit jeho tajemství na sebe v jeho románech bere mnoho podob. Nekonečno se ukrývá ve štěstí, pravdě, záchraně či výše zmíněném pořádku,

⁷⁴ BARICCO, Alessandro. Z chatu k publikaci Senza sangue, agosto 2002. [online] [cit 22. 3. 2012] Dostupné z <http://www.oceanomare.com/news/archivio/chatss/chatsenzasangue.htm>

Per me la lunghezza di un libro è come la grandezza di un quadro. C'è qualcuno che pensa che la Gioconda è troppo piccola? O che Guernica è troppo grande? Non è il genere di cosa che pensi quando sei lì davanti.

⁷⁵ BARICCO, Alessandro. *Il filmato della serata dedicata al nuovo romanzo di Alessandro Baricco che si è svolta al Teatro Valle di Roma il 29 novembre 2009*. [online] [cit 21. 3. 2012] Dostupné z <http://www.youtube.com/watch?v=6uS-LX0JG0E>

Noi che raccontiamo le storie, passiamo la vita a raccontarne una sola. Una in molte forme. Probabilmente quella, che io ho sempre raccontato è una storia che ha a che fare con il desiderio dell'infinito e il piacere di mettere ordine. Al riparo dei limiti. C'è il culto di ricondurre tutto... Prima il piacere di far esplodere il mondo e poi il culto del gesto che rimette a posto e riesce a organizzare quell'esplosione. Per esempio *Novecento*, lì c'è l'infinito del mondo e il finito di una tastiera. O *Questa storia*, c'è un uomo che cerca di raccontare tutto l'infinito della sua storia disegnando un circuito.

C'è di continuo questa roba. E nell'ultimo libro, *Í*, la tensione è rovente tra l'infinito dell'essere giovani e il finito e il catalogo delle cose di una dottrina e una fede ti pone.

Alcuni miei libri sono costruiti sul disastro di questa frizione, altri miei libri sono costruiti sulla festa di questa vizione.

které postavy Bariccových vyprávění touží najít, aby tak daly smysl svému lidskému konání i lidské existenci vůbec.

a. Touha po štěstí, pravdě, řádu a dokonalosti

Obyvatelé Quinipaku mají nekonečno v očích a hledají jeho odraz ve štěstí, které věří, že existuje. Podobně i Hervé Joncourt, který se v *Hedvábí* vydává za nekonečnem až do Japonska, si odsud přiveze poznání o štěstí a o tom, kde ho může najít. Ve štěstí věří i Pedro Cantos v novele *Bez krve*, ale štěstí je v jeho podání velmi těžko dosažitelné a musí být vykoupeno bolestí.

Další entitou, nedosažitelnou stejně jako nekonečno, kterou se ale přesto vyplácí hledat, je pravda. Pravda, ukrývající se v útrokách oceánu moře, pravda, kterou je možno vidět jen očima, které zázračně prohlédly cestou do Emauz, pravda, kterou by bylo možno najít v minulosti a pochopit tak krutost vlastního života.

S pravdou je pak spojený řád, jehož je součástí. Pokud neznáme pravdu, nemůžeme dát myšlenkám, názorům a citům řád, který by nás zachránil ze světa postmoderního chaosu. Pokud totiž žijeme ve světě, který je v nepořádku, kde vládne konfúze hodnot a lež, už nikdy nepoznáme záchranu, přestože se z útroby moře, kam jsme se pravdu vydali hledat, či z válečných bojů, do kterých jsme byli uvrženi, vrátíme živí. Zachránit může člověka jediné proměna zloby a touhy po pomstě v lásku a vykoupení bez krve, nalezení dokonalosti v kráse či kruhu, případně, pokud po tom nejvíc toužíme, „návrat domů.“

Další podobou Bariccovy touhy po nekonečnu, jež se odráží v jeho románech, je touha po dokonalosti, neboť skrze ni a v ní je možno najít záchranu. Několik stop touhy po dokonalosti zanechal Baricco v *Hedvábí*, ale plně se její vykupitelská moc projevuje až v dílech *Senza sangue* a *Questa storia*. V novele *Senza sangue* zachrání Ninu před jistou smrtí právě dokonalá krása kruhu, do kterého se uzavřela, krása pozice, do které se uzavírá lidská bytost ještě jako zárodek, pozice, kterou často zaujímají děti. I Ultimo Parri objeví záchranou moc dokonalého kruhu, nikoli však v jednoduchém gestu svého těla, nýbrž v cestě celého svého života, který znázorní ve svém závodním okruhu.

b. Návrat domů

Určitou formou kruhu představuje také odchod z domova a následný návrat domů. Ze svých útěků za nekonečnem se Hervé Joncourt uzdraví právě návratem do Lavilledieu, ke své ženě, k „nevýznamné podívané“, kterou je jeho život. Ultimo Parri vnímá svůj návrat domů poněkud jinak. Netouží se vrátit do míst, ze kterých pochází, ale sám k sobě, ke svému životu,

pojmout ho v osmnácti zatáčkách své závodní dráhy, vrátit se domů skrze řád, který svému životu vtiskne. Vypravěč příběhu o Emauzách se touží před nekonečnem ukrýt v konečném bezpečí své komunity a života, který vedl před tím, než mu představy o dálných krajinách, kde žijí „ti druzí“, narušily stabilitu jeho domova. Konečnou podobu dostal celý koncept návratu domů v posledním Bariccově románu *Mr Gwyn* – návrat zpět domů, a sami k sobě, skrze poznání, že nejsme protagonisté příběhu, ale příběh samotný.

c. němota

Prostředkem k vyrovnání se s tvrdou realitou života je v sedmi z osmi Bariccových děl němota. Druhořadí, ale i hlavní protagonisté jsou němí, aby skrze svou němotu dali vyniknout hlučnosti světa. Volí němotu jako prostor, ve kterém je možné vyrovnat se s životem. Nemanželský syn pana Raila, Mormy, nemluví⁷⁶, Adams-Thomas, objevitel pravdy, je po velkou část děje *Oceánu moře* němý⁷⁷. Němý je i v ... *Hedvábí* a Hervé Joncourt jeho němotu shrnuje slovy: „Možná proto, že ti život, někdy, jde takovým způsobem, že k tomu není už vůbec co říct.“⁷⁸

A když už v životě není co říct, ještě pořád je toho hodně, co „neříct“, jako to dělá němý vyholený Poomerang v Bariccově mistrovském díle *City*. Ovšem nemluví ani Nina, která se tak snaží pravděpodobně překonat své trauma z Mato Rujo: „Říkala se o ní podivná věc. Že nemluvila. Že nikdy nepromluvila.“⁷⁹ Elizaveta zase oněměla kdysi dávno: Já jsem nikdy nemluvila. I teď jsem slušná žena, srdečná, ale nic víc. Oněměla jsem v nějaké zapomenuté chvíli svého dětství a pak už se nedalo nic dělat.⁸⁰

Němota pak dostává podobu „nemluvení“ či „ticha“ v románu *Mr Gwyn*. Klienti, kteří touží po svém napsaném portrétu, smějí během třiceti odpolední, které s Jasperem Gwynem stráví, promluvit pouze jednou, nanejvýš dvakrát. Jediné porušení tohoto pravidla nakonec postačí k tomu, aby zničilo a ukončilo celé Gwynovo snažení.

Němota a ticho místo slov a hluku mají tedy vlastně pro postavy, které jsou jimi „postiženy“, záchrannou moc a ve chvíli, kdy jsou donuceni se jich vzdát, vstoupí do jejich života zkáza. Mormy je zabit, Adams promluví za účelem vykonání své pomsty a následně je

⁷⁶ BARICCO, Alessandro. *Castelli di rabbia*. Op. cit., s. 133: Era il figlio del signor Rail, si chiamava Mormy. Non disse una parola.

⁷⁷ BARICCO, Alessandro. *Oceano mare*. Op. cit, s. 57: Un caos irrefrenabile era ciò che crepitava sotto il suo mutismo e la sua immobilità.

⁷⁸ BARICCO, Alessandro. *Hedvábí*. Op. cit, s. 66

⁷⁹ BARICCO, Alessandro. *Senza sangue*. Op. cit, s. 55: Di lei si diceva una cosa strana. Che non parlava. Che non aveva mai parlato.

⁸⁰ BARICCO, Alessandro. *Questa storia*. Op. cit, s. 179: .Io non parlavo mai. Anche adesso sono una donna educata, cordiale, ma niente più. Sono ammutolita in qualche istante dimenticato della mia fanciullezza, e poi non c'è stato niente più da fare

popraven. Elizaveta i Nina se po určité době samy rozhodnou promluvit, aby skrze slova daly smysl své minulosti. Katastrofa jako následek porušení ticha se ale vrací u Mr Gwyna.

d. realita versus vnitřní světy

Další důležitý motiv představuje v Bariccových textech konfrontace reality a snového, imaginárního světa. K tomu používá různých prostředků. V *Hradech hněvu* odkrývá na závěr vypravěčku, o které čtenář nevěděl, takže Quinnipak se ukáže jako dvakrát smyšlený (Bariccem a vypravěčkou). V *Oceánu moře* je snový, ochranný svět narušen vniknutím kruté reality pomsty. Tajemná neexistující dívka naopak naruší reálný život Hervého Joncourta. Svět imaginace vykupuje smutné existence Goulda a Shatzy v *City*.

Přes vnitřní světy Goulda a Shatzy se dostáváme k dalšímu společnému prvku Bariccových děl a tím je specifické pojetí času a transformace jeho běhu do stavu jakéhosi běhu-neběhu; čas nabývá charakteristik pro něj netypických, tzn. neplyne pro všechny stejným tempem, ale ukrajuje každému jinak, podle toho, jak se to Bariccovi hodí, případně se i zastaví, jako právě v Shatzyině westernu. Nebo jako v Japonsku pro Hervého Joncourta, který „pečlivě zastavil čas na jak dlouho chtěl.“ Zvláštní časovou perspektivu mají ale i první dva romány – pan Rail touží společně s cestujícími prvními vlaky, „i nadále vlastnit přítomnost“, a do hostince Almayer „lidé přijedou a čas se zastaví“.

e. význam erótu

Zvláštní místo má v Bariccových dílech také erotika. V každém díle má své místo alespoň jedna erotická scéna, přičemž tyto scény můžeme rozdělit do dvou skupin: a) sex jako akt lásky s vykupitelskou a záchrannou mocí, b) sex jako destrukce snů a ideálů.

Nepodmíněná láska Jun k panu Railovi a jejich milování po jeho návratu z jedné z mnoha dobrodružných výprav, Elisewinina noc strávená v Adamsově náručí, dopis mladé Japonky Hervému Joncourtovi a milování Niny a Pedra Cantose, to jsou čtyři tváře vykupitelské moci milostného aktu. Naopak Shatzyini milenci, chlapečci, které si platí Elizaveta, Andreino vpadnutí do světa sedmnáctiletých věřících mladíků a mladá slečna, která svede Mr Gwyna, představují ničitelskou moc, kterou milostný akt může mít – Shatzy při jedné ze svých toulavých nocí ochrne, Elizavetini chlapečci zobrazují prázdnotu a nenaplněnost Elizavetina života, Luca po noci s Andre spáchá sebevraždu, Mr Gwyn po svém selhání přestane pracovat jako opisovatel lidí a už nikdy nepřivede nikoho zpět domů.

f. děti

To, co zaujme čtenáře prakticky v každém Bariccově románu, je zvláštní citlivost, s jakou dokáže popsat dětské a adolescenční vnímání světa, dětské sny, jednoduchost a pravdivost jejich vyjadřování, zmatek, který prožívají adolescenti. Pehnt, Mormy, pět zázračných dětí z hostince Almayer, chlapec – posel lásky z *Hedvábí*, Gould, Nina, Ultimo, čtyři chlapci z Emauz, slečna, která svede Mr Gwyna. To jsou mladí hrdinové Bariccových románů, to jsou oči, kterými vidí svět on sám. „Udivené oči“, ty oči, které se dívají na svět, jako by to bylo jedno velké divadelní či cirkusové představení⁸¹, oči, které dokáží v chaosu a bolestech skutečnosti vidět krásu příběhů z dávných časů.

Návratných motivů a témat se tedy v Bariccových románech vyskytuje relativně omezené množství, což ale neznamená, že jeden z nejznámějších a nejpopulárnějších italských žijících autorů má nedostatek invence. Bariccovo dílo skrze věrnost oblíbeným tématům zraje. K motivům, které jsou mu drahé, se vrací a předkládá je čtenáři jako součást stále nových příběhů, v nichž je nejen možno zaslechnout ozvěnu dávných legend a pohádek, ale které také podávají až bolestně pravdivý obraz zmatku, ve kterém žije člověk dnešní doby. Tato témata jsou totiž u Baricca „jako mapy sloužící k rozluštění přítomnosti“⁸².

3. Postmoderní kompozice románů

Baricco ve svých románech navazuje na tradici postmoderního románu, která v Itálii začíná s románem *Jméno růže* Umberta Eca. Ani v Bariccově pojetí už román nemá jednu melodii, jeden hlas, jeden děj a nejedná se o vyprávění jednoho vypravěče. Bariccem vytvořené narativní prostory jsou zalidněné množstvím hrdinů, z nichž každý má svůj hlas, tyto hlasy představují dějové linie, které v románech sledujeme a které dohromady vytvářejí celek – román a jeho polyfonní melodii.

Formální románová struktura je v Bariccových knihách pojítkem mnoha literárních žánrů a podžánrů, jeho texty se neuzavírají samy v sobě, ale odkazují za sebe, k historii, literárním velikánům, ke každodennímu životu a text samotný se tak dá číst na mnoha úrovních.

⁸¹ Díky této své schopnosti vidět svět jako jedno velké představení, Baricco v 90. letech psal pro italský deník *La Stampa* rubriku *Barnum, Cronache del Grande Show*. Články v roce 1997 vyšly knižně pod stejným názvem: „Perché tutto quel che vedevo, intorno, mi sembrava un grande spettacolo di clown, domatori e acrobati.“

⁸² CASADEI, Alberto. Op. Cit, s. 47

Každý Bariccův hrdina proto představuje jeden střípek, který má mnoho významových rozměrů. Takový 3D střípek (neboli hrdina, hlas, melodie) pak mění svou barvu dle toho, pod jakým úhlem jím proniká paprsek čtenářova vnímání jeho významu. Každý úlomek nabývá významu až ve spolupráci se čtenářem. Bariccovy romány tak dávají čtenáři možnost vytvořit pokaždé jinou barevnou kompozici, která se v některých aspektech shoduje s tím, co do románu vložil autor, ale může se s ním také rozcházet. Faktem zůstává, že Baricco nechává své knihy žít vlastním životem, nekomentuje příliš, co tím či oním chtěl říct, nechává na každém, ať význam najde sám.

Německý filosof Wolfgang Iser píše: „Postmoderno začíná tam, kde končí celek.“⁸³ Bariccovy postmoderní romány začínají tam, kde končí celek myšlený jako celek sledující jeden smysl, jeden účel, jedno šťastné či smutné vyústění. Bariccova tvorba totiž nic takového nenabízí. Nenabízí *jen* celek, Baricco předkládá čtenáři literární dílo se všemi jeho aspekty a ve všech jeho dimenzích, každý aspekt a každou dimenzi zvlášť, a často nechává čtenáře v bludu, v interpretačním omylu, který vyvrátí až na samém konci románu.

Na druhou stranu ale románová tvorba Alessandra Baricca nepředstavuje na kousíčky rozbité umělecké dílo, které ztratilo veškerou hodnotu. Naopak, Baricco tyto střípky skládá (nikoli lepí) jeden ke druhému, až z nich vznikne dokonale jednotná mozaika, která uchvátí každého, kdo v ní dokáže spatřit rozličné barevné odstíny a proniknout do hlubší dimenze předložených obrazů, aby odhalil, možná v oddání se optickému klamu, co se skrývá pod povrchem.

Baricco tedy ve svých románech překonává rozbitost a nejednotnost postmodernismu, ovšem nikoli tak, že by ho zavrhl. Využívá jeho postupů k tomu, aby vrátil uměleckému dílu jednotu, uvnitř které ale bude mít prostor k životu pluralita stylů a žánrů.

⁸³ WELSCH, Wolfgang. Op. Cit, s. 46

V. Závěr: *post-postmoderní Alessandro Baricco*

V úvodní části této práce jsme se zmiňovali o tom, že rok 1994 symbolizuje pro italskou literaturu krok k novému způsobu vyprávění. Zmiňovali jsme se také o tom, že v tomto roce byl uveden do kin film italského režiséra Quentina Tarrantina *Pulp fiction* a že se tento film stal jakýmsi manifestem mladých italských vypravěčů.

Nyní bychom chtěli připomenout ještě jeden film, který měl premiéru v roce 1994, a to film Olivera Stonea *Takoví normální zabijáci*. Alessandro Baricco v reakci na něj píše:

Asi je to naivní a hloupé: ale poté, co jsem vyšel ven, myslel jsem na tu divnou věc, kterou je psaní knih, nebo, ještě hůř, psaní divadla, a uviděl jsem jasný obraz člověka na kole, jak se snaží dohnat vlak. Šlape na svých směšných pedálech, zatímco vlak mizí za horizontem, a kdyby nebylo kolejí, neměli byste ponětí, kam se poděl. Vím moc dobře, že to takhle není, že kniha může ubíhat rychleji než Stoneův film, ale vím také, že napsat ji, takhle rychlou knihu, je zatraceně těžké: a po tomhle Stoneově filmu, pokud je to vůbec možné, je to ještě těžší. Samozřejmě můžeme dělat jako by nic a pokračovat v psaní krásných příběhů v krásné próze, se stylistickou jednotou, s hlasem vypravěče, přídatnými jmény tam, kde mají být, s klimaxem v půlce, se všemi těmi posvátnými věcmi, které tvoří pravidla dobré literatury. Ale k čemu to je? A hlavně: kdo má ještě chuť se kvůli tomu vzrušovat?

Tak jsem slezl z kola, položil jsem ho na zem a začal jsem přemýšlet. Je možné, že tudy projede stovka cirkusů, než dostanu nějaký slušný nápad. Ale to nevadí. Už mám dost šlapání za vlakem. Určitě existuje nějaký způsob jak šlapat před ním.⁸⁴

Alessandro Baricco, i když se často ve svých příbězích vrací do minulosti, se chce vyrovnat s dobou, ve které tvoří a ve které mají jeho knihy promlouvat duším čtenářů. Je mu jasné, že na přelomu miléníí už se nedá psát tradičním způsobem, uvědomuje si nutnost zrychlení narativního textu. Aby byla literatura schopna konkurovat filmům promítaných v multikinech, je potřeba užívat nových postupů. Baricco se umně inspiruje právě fimovými postupy, text „sestřihává“, užívá zpomalených a zrychlených sekvencí, mění ohnisko záberu atp.

Od roku 1994 urazil Baricco na svém kole velký kus cesty, vydal sedm ze svých celkem devíti románů, přičemž v jeho tvorbě můžeme pozorovat osobnostní vývoj stejně jako

⁸⁴ BARICCO, Alessandro. Quei otto minuti di Natural born killers. In *Barnum. Cronache di Grande show*. Op. Cit, s. 28

Sarà ingenuo e sciocco: ma io, uscito da lì, ho pensato a quella cosa strana che è scrivere libri o, peggio ancora, scrivere teatro, e ho visto, nitida, l'immagine di uno in bicicletta che insegue un treno. Pigia sui suoi ridicoli pedali, mentre quello là scompare all'orizzonte, e se non ci fossero le rotaie nemmeno sapresti più dov'è finito. So benissimo che non è così, che un libro può andare più veloce di un film di Stone, ma so anche che scriverlo, un libro così veloce, è maledettamente difficile: e dopo questo film di Stone è, se è possibile, ancora più difficile. Certo, si può far finta di niente e continuare a scrivere belle storie in bella prosa, con l'unità stilistica, la voce narrante, gli aggettivi tutti a posto, il climax a metà, tutte quelle sante cose che fanno il galateo della buona letteratura. Ma a che serve? E soprattutto: chi ha ancora voglia di eccitarsi per quelle cose lì? Così sono sceso dalla bici, l'ho posata per terra, e mi sono messo a pensare. Capace che passano cento Barnum prima che mi venga una idea decente. Ma non importa. Sono stufo di pedalare dietro al treno. Ci sarà pur un modo di pedalargli davanti.

vývoj autorského stylu a způsobu psaní. Vývoj od prvních románů, ve kterých bylo možné slyšet vícehlasé sbory – *Hrady hněvu*, *Oceán moře*, *City*, přes krátké lineární novely – *Hedvábí*, *Bez krve*, k románům, ve kterých překonává své původní komplexní (a někdy až manýristické) postupy a které ohlašují jeho nové tvůrčí období – *Emauzy*, *Mr Gwyn i Tříkrát za svítání*). Ovšem stejně tak najdeme v jeho románech motivy a témata, které po celou dobu přetrvávají.

Ve svých románech užívá různých narativních technik, inspiruje se nejen filmem, ale i literaturou, a to literaturou mnoha úrovní, od vysokého umění až po triviální žánry jako je komiks nebo western. Dále je pro jeho romány typická hra s těmito žánry, která představuje další úroveň fragmentárnosti jeho textů. Baricco jako autor postmoderních románů hovoří různými jazyky a tvoří text, jako by to byla hmota, která se dá lepit, rozdělovat a tvarovat pomocí bílých stránek, častých přerušování vět v polovině, neužívání uvozovek v přímé řeči a nedodržování syntaktických a stylistických pravidel. Jeho styl jde tedy ruku v ruce s postmoderním vnímáním světa. Ovšem, tento styl postmoderní svět přesahuje, jde dál, nezastavuje se u radikální plurality, odmítá se smířit s vyčerpáním literárních možností a nabízí nová řešení k jejímu oživení – je k tomu potřeba „vrátit nápad a kvalitu těm nejpokleslejším žánrům, překvapivě oživit ta nejotřepanější klišé, odvážně oslavit kýč a prošpikovat jím „umění“.“⁸⁵

Existuje ještě záchrana z naprostého chaosu a naprosté konfúze hodnot, které světu přinesla postmoderní doba. Najít ten bod, ve kterém se vše zamotalo a zacuchalo, a od tohoto momentu začít „dávat zase všechno do pořádku“ tak, aby se v dokonalém řádu, který nastane (nebo by alespoň teoreticky mohl nastat, neboť téměř žádný z Bariccových hrdinů vlastně nevidí konec svého snažení, snad až na Ninu), mohla zjevit dokonalá krása, jež má moc vykoupit člověka ze zmatku vlastní existence a dát mu sílu smířit se s tím, že bude navždy vyhnancem z domu, ve kterém bydlí štěstí.

Bariccovo překonání postmodernismu tedy spočívá nejen v nabídce záchrany z chaosu světa skrze krásu a smíření, ale také v jeho schopnosti obohatit literaturu o postupy, které jí původně nejsou vlastní (stříh, změna ohniska záběru), ale skrze které dostává možnost k novému životu.

Literatura taková, jakou nám ji předkládá Baricco, nemusí jet za filmovým vlakem a snad ani před ním, ale může se inspirovat jeho konstrukčními principy a vydat se úplně jiným směrem.

⁸⁵ FLEMROVÁ, Alice. Doslov k *Oceánu moře*. In *Oceán moře*. Op. Cit, s. 219

Baricco vrátil čtenářům velké příběhy. Neuvěřitelné příběhy obestřené tajemstvím a přece tak prosté. Příběhy přicházející z „idylické“ dálky minulosti, a přesto plné bolesti a zmatků moderního chaosu.⁸⁶

Návrat velkých příběhů v době, kdy se má všeobecně za to, že už není možné vyprávět nic nového a nabídnout tak záchranu z oné zmatené bolesti, se v Bariccově podání zdá jako jedna z možných cest.

Baricco ale hledá východiska pro literaturu nejen jako spisovatel, ale také jako její neúnavný popularizátor. V televizních pořadech, které uváděl, či novinových článcích, které nyní píše do rubriky *Una certa idea di mondo*, se neustále snaží svému širokému publiku předat poselství, že literatura je živá, hodnotná, inspirativní a krásná.

Jeho snažení se zatím setkává s úspěchem – pořady, v nichž seznamoval diváky s vysokou literaturou, měly nadstandardně vysokou sledovanost, a i Holden, škola tvůrčího psaní, kterou Baricco založil, slaví své úspěchy. Za všechny zmiňme absolventa školy Holden Paola Giordana, který v roce 2008 získal za svůj debut *La solitudine dei numeri primi* (Osamělost prvočísel, 2009) prestižní italské ocenění Premio Strega.

Alessandro Baricco sice vyzývá čtenáře stále k téže hře, vrací se neustále k oblíbeným tématům a někdy se opájí svým geniálním nápadem, přesto zůstává jedním z nejdůležitějších italských spisovatelů současnosti. Nemůžeme dnes posoudit absolutní význam jeho tvorby, nevíme, zda se bude číst i za půl století. Můžeme však zakončit tuto práci prohlášením, že dokázal najít pro literaturu východiska z těžkého období, ve kterém bojovala o přežití, a zajistil tak publikum nejen sobě, ale i dávno zapomenutým klasikům.

⁸⁶ FLEMROVÁ, Alice. Doslov k *Oceánu moře*. Op, cit, s. 220

VI. Riassunto

La presente tesi di laurea consiste nella presentazione dell'opera narrativa di uno dei più conosciuti scrittori contemporanei italiani. L'obiettivo del lavoro è quello d'inserire Alessandro Baricco nel quadro letterario italiano contemporaneo, di mettere a conoscenza i suoi romanzi e di analizzarli non solo dal punto di vista costruttivo e formale, ma anche dal punto di vista tematico.

Il capitolo introduttivo descrive il panorama letterario italiano dagli anni ottanta ad oggi e affronta la figura di Alessandro Baricco come personaggio complesso che pratica varie professioni artistiche, ma che alla fine rimane comunque sempre uno scrittore, un Narratore. Il contesto letterario viene analizzato in base alle riflessioni dei critici letterari italiani Giulio Ferroni e Alberto Casadei. Alessandro Baricco è inserito nel contesto letterario decennio per decennio.

Il secondo capitolo cerca di spiegare le origini del postmodernismo: sia il termine in sé, sia come il concetto si manifesta nella letteratura. Il postmodernismo è un termine difficilmente delimitabile; propagando la "radicale pluralità" di punti di vista, di opinioni etc., il termine stesso deve affrontare l'impossibilità di una precisa definizione. Quello che si può dire con sicurezza è che il postmodernismo ha le sue radici nel modernismo, al quale reagisce e consegue. Il postmodernismo presenta la pluralità come una ricchezza, una qualità. L'unità è rotta e la frammentazione dell'intera realtà a pezzi prende il suo posto. Il postmodernismo nella letteratura si manifesta appunto come pluralità dei generi all'interno di una sola opera (considerata „aperta“ da Umberto Eco), come possibilità di infinite interpretazioni, come decomposizione di tempo, di spazio e del testo stesso. Alessandro Baricco assume il ruolo non solo di un autore di romanzi postmoderni, ma anche di un autore che cerca le nuove vie che la letteratura possa prendere per non perdere del tutto il proprio valore nel mondo sullo scorcio dei millenni.

La parte centrale della tesi di laurea si concentra sulla rappresentazione dell'opera narrativa di Alessandro Baricco; in ordine cronologico, si occupa di tutti i suoi romanzi dal 1991 al 2011.

Nel suo romanzo d'esordio, *Castelli di rabbia*, che ha ottenuto il Premio Campiello e il Prix Médicis Étranger, Baricco ha creato un mondo particolarmente spezzato e nello stesso tempo coerente nel suo insieme. Frammentata è non solo la storia, lo spazio e il tempo di questo mondo, ma anche la struttura formale del romanzo. I personaggi ottocenteschi che vanno alla ricerca della felicità guidati dalle rime di Rainer Maria Rilke, apparentemente matti,

in qualche modo rispecchiano il desiderio di ognuno di noi – di trovare la felicità e di realizzare i propri sogni.

Sulla stessa linea che ha intrapreso con il primo romanzo, Baricco continua anche con *Oceano mare*. La storia del romanzo, diviso in tre “libri“, si svolge sul confine tra il reale e l’immaginario, e anche qui Baricco si chiede se mai è possibile essere felici dopo aver perso i sogni. *Oceano mare* è popolato di personaggi bizzarri e sensibili, che sono alla fine soprattutto molto umani. Il romanzo, grazie alla sua atmosfera onirica, alla misteriosità rappresentata dalla vastità indescrivibile del mare, che è vita, amore, morte, Dio, è uno dei romanzi più amati tra tutte le opere di Baricco.

Con la novella *Seta* Baricco chiude la trilogia ottocentesca; il lettore segue le vicissitudini di Hervé Joncourt che viaggiando tra la Francia e il Giappone cerca la risposta alla domanda dove finisce il sogno e dove inizia la realtà.

Il romanzo *City* tratta le questioni più dolorose che tormentano gli esseri umani viventi nel mondo postmoderno. Grazie alla metafora nascosta nel nome del romanzo capiamo che *City* descrive la metropoli di oggi nel suo insieme – sul livello reale e su quello metaforico, popolata dalle persone che si creano i mondi fittizi per sfuggire all’insopportabile pesantezza della propria esistenza. Gould che dà sfogo alle sue paure nella vita del pugile Larry Gorman, Shatzy che nasconde la propria insicurezza dietro le avventure notturne e nel suo western, i professori che proiettano la loro ansia nelle loro teorie. Tutti i personaggi vivono in una città anonima e nelle case dove si sentono estranei. Il contrasto tra l’interno e l’esterno e tra la possibilità di prendere una qualche via verso la felicità e la sua assoluta negazione costituiscono il tema centrale di questo romanzo che è il capovalore del postmodernismo non solo tra le opere di Baricco, ma anche tra le opere della narrativa italiana degli anni novanta.

Nella novella *Senza sangue* Baricco apre per la prima volta il tema della bellezza dell’ordine come possibile mezzo della salvezza dal caos del mondo. L’esattezza in questo senso può evocare anche nella mente di un assassino la pace e la voglia di non ammazzare più.

Lo stesso motivo viene sviluppato nel romanzo *Questa storia*, un romanzo che fa lode all’invenzione dell’automobile. L’esattezza e la perfezione prendono la forma di un circuito automobilistico di cui ogni curva ha un senso preciso. La storia è molto frammentata, ogni personaggio diventa eroe di una sua parte. Lo spazio è diviso tra l’Italia, gli Stati Uniti, l’Inghilterra e la Russia, e anche il testo stesso è spezzato in tante parti, incontriamo pure tanti generi. Nonostante la frammentazione dell’opera, il romanzo rimane unito dalla crescita e maturazione dei suoi personaggi e dallo stile dell’autore.

Una svolta radicale si presenta nella opera di Baricco con il romanzo che tratta l'adolescenza cattolica negli anni settanta in Italia – *Emmaus*. Il romanzo non assomiglia a nulla di ciò che ha scritto precedentemente. I quattro ragazzi sono i portavoce di tutta una generazione, quella di Alessandro Baricco stesso. Dopo aver vissuto per diciassette anni nella serra, sotto la protezione della fede cieca e imposta loro dai genitori, devono affrontare tutte le difficoltà che si presentano con l'arrivo del aria fresca nella serra. L'incontro con la realtà capovolge tutto il mondo dei quattro ragazzi che devono ritrovare la stabilità e rimettere in ordine se stessi. Il motivo dell'ordine quindi torna anche in *Emmaus*.

Dopo questo libro cupo e difficilmente abbordabile arriva *Mr Gwyn*, un romanzo sorridente e costruito su un'idea semplice e chiara. Il testo è ricco di piccoli dettagli che colorano la storia ma che possono sembrare inutili. Con *Mr Gwyn*, Baricco – ricercatore dell'ordine e dell'esattezza – è arrivato alla destinazione. Mentre in *City*, „gli uomini hanno case, ma sono verande“, in *Mr Gwyn* gli uomini possono tornare dentro casa, dentro se stessi.

Il quarto capitolo divide i romanzi di Alessandro Baricco in due categorie – quelli impegnativi e quelli „leggeri, lineari“ e tratta i principi costruttivi sui quali Baricco crea le sue opere – la varietà dei generi e delle possibili interpretazioni, cambiamento della prospettiva temporale, uso di più registri linguistici, l'ironia, i riferimenti alla letteratura colta e popolare. La seconda parte del capitolo elenca i temi e i motivi che nei suoi romanzi tornano costantemente. Nell'unica storia che Baricco ha sempre raccontato incontriamo soprattutto il tema del desiderio della felicità, della verità e della salvezza nell'ordine e la voglia di tornare finalmente a casa. I motivi principali sono il mutismo, l'erotismo, il confronto tra la realtà e i mondi interiori dei personaggi. Un ruolo importante nelle sue opere è svolto anche dai personaggi dei bambini. Baricco torna sui motivi a lui cari e cerca la risposta alle domande che si pone fin dal primo romanzo.

Baricco è fedele nella sua opera narrativa al postmodernismo nel senso che usa i principi della pluralità e della decomposizione, ma non si ferma su questi principi, li supera e rimettendo insieme i frammenti della struttura romanzesca decomposta su tutti i livelli restituisce al testo la sua unità.

Lo scopo della presente tesi di laurea è di mettere a conoscenza nell'ambiente ceco l'opera narrativa di uno dei più letti e conosciuti scrittori contemporanei italiani. Alessandro Baricco è soprattutto un'abile affabulatore e un narratore che sa come colpire la percezione dei suoi lettori. Come scrittore cerca le nuove soluzioni della situazione difficile nella quale la letteratura italiana si trova nei giorni di oggi. È consapevole del bisogno della accelerazione del tempo narrativo così come della necessità di originalità

dell'invenzione nei tempi in cui tutti i temi sembrano già esauriti. I suoi otto romanzi sono prodotto di uno scrittore preso dal suo manierismo e desiderio quasi maniacale di "raccontare storie"; ma le sue storie, scritte sempre sui pochi tempi, ma grazie alla ricchezza della sua ispirazione così diverse tra di loro, rispondono al bisogno dell'uomo postmoderno perso nel caos della sua epoca di sentire ancora qualcosa di magico e di trovare la strada di ritorno a casa. La letteratura postmoderna ha dovuto affrontare varie difficoltà nei tempi della televisione, della cultura visiva e dell'internet, Alessandro Baricco nel corso di due decenni cerca di superare la morte della letteratura svelando nuovi principi di scrittura e nuove direzioni che può intraprendere. Baricco rappresenta nel panorama letterario italiano contemporaneo un modello e un punto di riferimento, sebbene non tutti i critici letterari apprezzino le sue opere. È un personaggio controverso così come i suoi romanzi. Ma restituisce al lettore di oggi la vera passione per la letteratura. E per questa ragione abbiamo voluto portare la sua opera narrativa a conoscenza dei lettori ciechi.

VII. *Résumé*

Cílem této diplomové práce je představit tvorbu jednoho z nejznámějších současných italských spisovatelů. V úvodní kapitole je popsána italská próza od osmdesátých let do současnosti a zařadili jsme Alessandra Baricca jejího kontextu. V následujícím oddílu se zabýváme postmodernismem a způsoby, jakými se s ním literatura musela v posledních třiceti letech vyrovnávat. Zvláštní pozornost je pak věnována principům, kterých ve své tvorbě využívá právě Baricco.

Stěžejní část této práce se zabývá analýzou osmi Bariccových románů nejen z tematického, ale i formálního hlediska.

Debutový román *Castelli di rabbia* (Hrady hněvu, 2003) je příznačný svou sborovou výstavbou a roztříštěností narativní struktury v duchu radikální plurality, kterou hlásá postmodernismus. Hlavním tématem je touha po štěstí a realizaci vlastních snů. Za svou prvotinu Baricco získal ceny Premio Campiello a Prix Médicis Étranger.

Oceano mare (Oceán moře, 2001) oslavuje nekonečno skrývající se v moři života a patří díky své snové atmosféře a velmi zdařile vykresleným hrdinům k jedním z nejoblíbenějších Bariccových románů.

V novele *Seta* (Hedvábí, 2004) se Baricco poněkud vzdálil svým prvním dvou dílům, příběh nicméně díky své jednoduché výstavbě zaujal široké publikum. Hedvábí zakončuje trilogii devatenáctého století.

Příběh geniálního chlapce Goulda a jeho guvernantky Shatzy, kteří unikají z života v postmoderním městě do svých vnitřních světů – Gould k příběhu o boxerovi Larrym Gormanovi a Shatzy k westernu, který namlouvá do diktafonu, ztvárnil Baricco v románu *City* (City, 2000), který je i dnes považován za Bariccovo nejzdařilejší a nejkomplexnější dílo.

V novém století pokračuje Baricco ve své tvorbě dílem *Senza sangue* (Bez krve), ve kterém ho zajímá téma pomsty a odpuštění, stejně jako možnost záchrany prostřednictvím dokonalosti a krásy.

V románu *Questa storia* (Tento příběh) se Baricco vrací k záchranné moci dokonalosti. V na první pohled roztříštěném příběhu, který vzdává hold vynálezu automobilu, udržuje jednotu pouze díky postavám, které v průběhu děje dospívají a vyvíjejí se.

Obrat v Bariccově díle představuje od všech předešlých děl odlišný román *Emmaus* (Emauzy), který neobyčejně citlivě popisuje bolestné setkání s realitou čtyř mladých katolíků vyrůstajících v sedmdesátých letech.

Románem *Mr Gwyn* Baricco potvrzuje, že se chce jako spisovatel vydat poněkud jiným směrem, než jakým šel až k románu *Questa storia*.

Ve čtvrté části diplomové práce jsme na Bariccovy texty nahlédli z komparativního hlediska a pokusili jsme se zanalyzovat jejich návratná témata a motivy stejně jako jejich formální výstavbu.

Závěrem jsme shrnuli Bariccův postoj k literatuře jako takové a zhodnotili jsme jeho přínos pro italskou prózu současnosti.

VIII. Resume

The aim of this thesis is to present the work of one of the most famous contemporary Italian writers. In the introductory chapter, we described Italian prose from the eighties to the present and we included Alessandro Baricco in its context. In the following section we dealt with postmodernism and the ways in which literature coped with it in the last thirty years. Particular attention was then paid to the principles Baricco himself exploits in his work.

The main part of this work deals with the analysis of eight of Baricco's novels from not only the thematic, but also the formal point of view.

The debut novel *Castelli di Rabbia* (Castles of Rage) is typical with its choral construction and fragmentation of narrative structure in the spirit of radical pluralism that postmodernism proclaims. The main theme is the desire for happiness and making one's own dreams come true. For his debut Baricco won the awards Premio Campiello and the Prix Médicis Étranger.

Oceano mare (Ocean Sea) celebrates the infinity hidden in the sea of life, and due to its dreamy atmosphere and extremely well done heroes belongs to one of the most popular of Baricco's novels.

In the novel *Seta* (Silk) Baricco retreated a bit from his first two works. Thanks to its simple construction, however, the story attracted a wide audience. Silk concludes the trilogy of the nineteenth century.

The story of a boy genius, Gould, and his governess, Shatzy, who escape from life in a postmodern city into their inner worlds - Gould to the story of boxer Larry Gorman and Shatzy to western which is being recorded on dictaphone, is portrayed by Baricco in the novel *City* (City), which is still considered his most successful and most complex work.

In the new century Baricco continues in his work with the novel *Senza Sangue* (Without Blood), where he is interested in the theme of revenge and forgiveness, as well as the possibility of salvation through perfection and beauty.

In the novel *Questa Storia* (This story), Baricco returns to the rescuing power of perfection. In the at first glance fragmented story that pays tribute to the invention of the car, unity is maintained only through the characters, who mature and develop during the plot.

A turnover in Baricco's work is represented by the novel *Emmaus* (Emmaus), which differs from all of his previous works and describes in an extremely sensitive way the painful experience of four young Catholics growing up in the seventies.

With the novel *Mr Gwyn* (Mr Gwyn) Baricco confirms that as a writer he wants go in a different direction than what he followed up to the novel *Questa storia*.

In the fourth part of this thesis we looked at Baricco's texts from a comparative point of view and we tried to analyze their regressive themes and motifs as well as their formal construction.

To conclude, we will summarize Baricco's attitude towards literature as such, and we will evaluate its contribution to Italian contemporary prose.

IX. Seznam použité literatury

Primární:

BARICCO, Alessandro. *Castelli di Rabbia*. Milano : Feltrinelli 2007

BARICCO, Alessandro. *Oceano mare*. Milano : Feltrinelli 2007

BARICCO, Alessandro. *Seta*. Milano : Feltrinelli 2008

BARICCO, Alessandro. *City*. Milano : Feltrinelli 2007

BARICCO, Alessandro. *Senza sangue*. Milano : Feltrinelli 2009

BARICCO, Alessandro. *Questa storia*. Milano : Feltrinelli 2007

BARICCO, Alessandro. *Emmaus*. Milano : Feltrinelli 2009

BARICCO, Alessandro. *Mr Gwyn*. Milano : Feltrinelli 2011

BARICCO, Alessandro. *Hrady hněvu*. Přeložila Alice Flemrová. Praha : Eminent 2003

BARICCO, Alessandro. *Oceán moře*. Přeložily Miloslava Lázňovská a Alice Flemrová. Praha : Eminent 2001

BARICCO, Alessandro. *Hedvábí*. Přeložila Alice Flemrová. Praha : Eminent 2004

BARICCO, Alessandro. *City*. Přeložila Alice Flemrová. Praha : Volvo Globator, 2000

Sekundární:

BARICCO, Alessandro. *Barnum: cronache del grande show*. Milano : Feltrinelli 2004

Bible, Překlad 21. století, Praha : Návrat domů 2009

BORSELLINO, Nino. FELICI, Lucio et alii. *Storia della letteratura italiana. Il Novecento: Scenari di fine secolo*. Parte I, Milano : Garzanti 2001

CASADEI, Alberto. *Stile e tradizione nel romanzo italiano contemporaneo*. Bologna : Mulino, 2007

ECO, Umberto. *Postille al Nome della rosa*. Milano: Bompiani 1984

FERRONI, Giulio et alii. *Storia e testi della letteratura italiana, Vol. XI Verso una civiltà planetaria (1968-2005)*. Milano : Mondadori Università, 2005

FERRONI, Giulio. Quindici anni di narrativa. In *Storia della letteratura italiana. Il Novecento, Scenari di fine secolo*. Milano : Garzanti, 2001

GRENZ, Stanley. J. *Úvod do postmodernismu*. Přeložila Alena Koželuhová. Praha : Návrat domů, 1997

LA PORTA, Filippo. *La nuova narrativa italiana: stili e travestimenti del fine secolo*, Torino : Bollati Boringhieri 1994

LYOTARD, Jean-François. *Postmoderní situace*. Přeložil Jiří Pechar. Praha : Filosofický ústav AV ČR, 1993

LYOTARD, Jean-François. *Postmoderno vysvětlované dětem*. Přeložil Jiří Pechar. Praha : Filosofický ústav AV ČR, 1993

MONDELLO, Elisabetta. *La narrativa italiana degli anni Novanta*. Roma : Meltemi 2004

PEZZIN, Claudio. *Alessandro Baricco*. Sommacampagna : Cierre 2001

RILKE, Rainer Maria. *Elegie z Duina*. Přeložil Jiří Gruša. Praha : Mladá fronta 1994

RILKE, Rainer Maria. *Elegie duinesi*. Traduzione di Franco Rella. Milano : Bur 1996

SCARSELLA, Alessandro. *Alessandro Baricco*. Fiesole : Cadmo 2003

SERRA, Michele. *Il motore dio del secolo*. La Repubblica 11 novembre 2005

WELSCH, Wolfgang. *Naše postmoderní moderna*. Přeložili Ivan Ozarčuk a Miroslav Petříček jr. Praha : Zvon 1994

Elektronické zdroje:

BARICCO, Alessandro. *Quegli otto minuti di Natural Born Killers*. [online] [cit 7. 3. 2012]
Dostupné z http://www.oceanomare.com/ipsescripsit/articoli_letteratura/natural.htm

BARICCO, Alessandro. *Com'è nata Questa storia*. Tratto dal film di 6 minuti, realizzato da Guido Chiesa. [online] [cit 25. listopadu 2011]. Dostupné z
http://www.oceanomare.com/news/archivio/qsstoria_uscita.html#film

BARICCO, Alessandro. Filmato del pomeriggio in cui Baricco racconta al pubblico della Feltrinelli di piazza Piemonte a Milano come nasce il suo ottavo romanzo, il 3 novembre 2011. [online] [cit 14. 3. 2012] Dostupné z <http://www.youtube.com/watch?v=VDTyka2pBSY>

BARICCO, Alessandro. *Il filmato della serata dedicata al nuovo romanzo di Alessandro Baricco che si è svolta al Teatro Valle di Roma il 29 novembre 2009*. [online] [cit 21. 3. 2012] Dostupné z <http://www.youtube.com/watch?v=6uS-LX0JG0E>

BARICCO, Alessandro. V televizním pořadu *Che tempo che fa*, 24. 10. 2011. [online] [cit 22. 3. 2012] Dostupné z <http://www.youtube.com/watch?v=H78BuFJ7fB8&feature=related>

Chat s čtenáři k příležitosti vydání *Senza Sangue* v srpnu 2002, [online] [cit 17. 3. 2012] dostupné z <http://www.oceanomare.com/news/archivio/chatss/chatsenzasangue.htm>

OLIVERI, Dario. *La guerra, l'amore, i motori. Esce il nuovo libro di Baricco*. [online] [cit 17. 3. 2012] dostupné z http://www.repubblica.it/2005/k/sezioni/spettacoli_e_cultura/librobaricco/librobaricco/librobaricco.html

RUSH, Kay. *Intervista ad Alessandro Baricco per Nosolomusica España*. 2005. [online] [cit 17.2.2012] První část dostupná z http://www.youtube.com/watch?v=fn2GO81_du4&feature=related

STARNONE, Domenico. *Baricco: Emmaus, Quella scandalosa adolescenza cattolica*. La Repubblica 3 novembre 2009, [online] [cit 13. 3. 2012] Dostupné z <http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2009/11/03/baricco-emmaus-quella-scandalosa-adolescenza-cattolica.html>

ŠPIČKA, Jiří. *Baricco, Alessandro: Hradý Hněvu*. [online] [cit 24. listopadu 2011]. Dostupné z <http://www.iliteratura.cz/Clanek/14141/baricco-alessandro-hrady-hnevu>

FIORI, Cinzia. *Ballando con i sogni nei Castelli di Baricco*, «Corriere della sera», 17/02/2003, dostupné z www.oceanomare.com/opere/castellidirabbia [online] [cit 21.2.2012]